



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)
MÚSICA**

**DESCOLONIZACIÓN Y MÚSICA:
EI PENSAMIENTO DECOLONIAL EN LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICA
INDÍGENA BOLIVIANA EN EL PIANO.**

MELANIE KRISTEL CAMACHO LAGOS

Foz de Iguazú
2018

**DESCOLONIZACIÓN Y MÚSICA:
EI PENSAMIENTO DECOLONIAL EN LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICA INDÍGENA
BOLIVIANA EN EL PIANO.**

Proyecto de investigación elaborado para
la disciplina “Trabajo de Conclusión de Curso”
del curso Bacharelado en Música de la
Universidad Federal de Integración
Latinoamericana.

Discente: Melanie Kristel Camacho Lagos

Profa. Dra. Juliane Larsen

MELANIE KRISTEL CAMACHO LAGOS

DESCOLONIZACIÓN Y MÚSICA:
EI PENSAMIENTO DECOLONIAL EN LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICA
INDÍGENA BOLIVIANA EN EL PIANO.

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al
Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e
Historia de la Universidad Federal da Integración
Latinoamericana, como requisito parcial para la
obtención del título de Bacharel en Música

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. (Doctora) (Juliane Larsen)
UNILA

Prof. (Mtre.) (Felix Eid)
(UNILA)

Prof. (Doctor.) (Marcelo Villena)
(UNILA)

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de ____.

AGRADECIMENTOS

En primer lugar, agradecer a Dios, que me permite cada día tener vida para realizar mis sueños y superar las dificultades.

A mi madre Millie que es mi ejemplo, mujer luchadora, y mi constante apoyo y fuerza, ejemplo de amor hecho persona para superar todo en la vida.

A mi Papá Carlos que siempre me apoyo en mi camino musical con sus palabras fuerza y ánimo, y que siempre estuvo a mi lado apoyando mi carrera

A Jimmy que desde que comencé mi carrera, sus críticas, apoyo y la música compartida siempre me ayudaron a crecer como música.

A mis hermanos Joanne, Lee y Keiko que con su apoyo y amor siempre están a mi lado, a mis sobrinos Luna, Dia e Iker que siempre comparten conmigo los momentos más importantes y viven la música conmigo.

A Jesús por su amor incondicional, las noches de desvelo y el apoyo constante, para seguir adelante en la vida académica y musical.

A mi orientadora, Juliane Larsen por las correcciones, el apoyo, y la paciencia al aceptar mi trabajo y ayudarme a guiarlo.

A Félix Eid, Marcelo Villena por su guía de pensamiento, preocupación, y enseñanzas durante el curso y la elaboración de trabajo de Conclusión de curso.

A Gabriel Ferrao por el trabajo en la iniciación científica y enseñanzas que me facilito resolver los problemas en la escrita y entendimiento para la pesquisa.

A mis profesores de Piano Bia Cyrino, Marcelo Correa, Irene Porzio, Josias Maschulat que sin su guía, consejos, paciencia, ejemplo y enseñanza me guiaron hasta acá y me dieron muchas herramientas para continuar mi camino.

A los profesores del curso de música, Gabriel Rezende, Gabriel Navia, Analía, Jeanne, por la ayuda fuera y dentro de la facultad, por las discusiones y aprendizaje en aula.

A Danilo por la sonorización en los recitales, por la preocupación siempre por todos en el curso, por la amistad y el intercambio de opiniones.

A los pianistas y músicos bolivianos Oldrich Halas, Mariana Alandia, Elizabeth Tapia, Freddy Mendizábal, Ruddy Franco y Luzmila Carpio, por su apoyo, y las discusiones acerca del tema y el apoyo en la construcción de mi vida musical.

A Silencio Cromático Vico, Leo, Fito, Carrito que con su amor y apoyo siempre me hicieron sentir que podía volver a casa y encontrar a mi familia musical.

A Sebastián Pereyra amigo guitarrista que siempre me apoyo en lo personal y lo musical y me ayudo a crecer como persona.

Al Ensemble de Fronteira, Sebastián, Sergio, Spartaco que con su conocimiento musical me motivaron, a siempre aprender mas.

A mis amigos, Jou, Anie, Elisa, Maryanne, Pedro, Alvaro, Sofia, Rossana, Maria Lilia, Brigida, Cinthia, Ianka, Liz, Victor, Leo, Alex, Bruno y todos los que me acompañan en la vida con su amistad.

A mi amigo Diego Bernal(Zothe), que desde el cielo y en la tierra me apoyo desde mi inicio al estudiar en Brasil, gracias por su música, su amistad y todo lo que compartimos.

Músicos, pianistas como Mariana Alandia, Ruddy Franco, Oldrich Halas, Freddy Mendizábal, Nicolás Suarez y Danilo Rojas entre otros, desarrollan el trabajo del piano en Bolivia cada uno abocado al pensamiento y estilo en cual se desempeña su trabajo contribuyendo con el repertorio de piano boliviano y la investigación musical, agradecemos la colaboración directa o indirecta de su trabajo investigativo y artístico en la inspiración y reflexión del siguiente trabajo.

A la UNILA por permitirme ser parte del proyecto para el pensamiento del desarrollo latinoamericano.

*Trabajo bruto, pero con orgullo
Aquí se comparte, lo mío es tuyo
Este pueblo no se ahoga con marullos
Y si se derrumba yo lo reconstruyo*

*Tampoco pestañeo cuando te miro
Para que recuerdes mi apellido
La operación cóndor invadiendo mi nido
Perdono, pero nunca olvido*

Latinoamérica-Calle 13

LAGOS, Melanie Kristel. **Descolonización y música: El Pensamiento decolonial en la interpretación de música indígena boliviana en el piano.** 2018. Número de páginas. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Música- Practicas interpretativas) – Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo poner en reflexión el pensamiento decolonial en la práctica de interpretación de música indígena en el piano de manera consiente, a través del estudio y entendimiento que conlleva no solo la música indígena por separado sino la cosmovisión de los pueblos a la que pertenece. Para esto es necesario unir el conocimiento teórico con el conocimiento y la experimentación práctica musical, a través del entendimiento basado en tres conceptos: Descolonización, indigenismo y cosmovisión andina, pasando por un histórico de la música boliviana con temática indígena para piano, y teniendo como objetivo la presentación de tres piezas musicales *Feria* de Alfredo Domínguez, *Chillchi parita* y *Chuwa Yaku Kawsaypuni*, de Luzmila Carpio trabajadas bajo el entendimiento funcional, socio-cultural e histórico de nuestros pueblos.

Palabras-clave: Descolonización y música. Música indígena boliviana. Piano. Alfredo Dominguez. Luzmila Carpio.

LAGOS, Melanie Kristel. **Descolonização e Música: O Pensamento decolonial na interpretação de música indígena boliviana no piano.** 2018. Número de páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música: Práticas interpretativas) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre o pensamento decolonial na prática da interpretação da música indígena no piano de maneira consciente, a través do estudo e entendimento que leva em conta não só a música indígena separadamente, senão a cosmovisão dos povos aos quais pertence. Para isso, é necessário unir o conhecimento teórico com o conhecimento e a experimentação prática musical, a través do entendimento baseado em três conceitos: Descolonização, indigenismo e cosmovisão andina, passando por um histórico da música boliviana com temática indígena para piano, e tendo como objetivo a apresentação de três peças musicais *Feria* de Alfredo Dominguez, y *Chillchi parita y Chuwa Yaku Kawsaypuni*, da Luzmila Carpio, construídas sob o entendimento funcional, sociocultural e histórico dos nossos povos.

Palavras-chave: Descolonização e Música. Música indígena boliviana. Piano. Alfredo Dominguez. Luzmila Carpio.

Listas

Ilustraciones

Ilustración 1 - Primer Congreso Indigenista Interamericano 1940 Patzcuaro-Mexico	26
Ilustración 2 - El Musico Deshonesto	36
Ilustración 3 - Forma estructura de la música Aymara	38
Ilustración 4 - Sikus de diferentes tamaños	40
Ilustración 5 - Objetos dentro del piano	83

Cuadros

Cuadro 1 - División de épocas	34
Cuadro 2 - Instrumentos para cada época. (PAYE)	35
Cuadro 3 - Forma	50

Figuras

Figura 1 - Colección armónica	50
Figura 2 - Armonía	51
Figura 3 - Trecho percusivo	53
Figura 4 - Armónicos	80
Figura 5 - Rasgueo	80
Figura 6 - Simulación de percusión alterando el sonido natural	81
Figura 7 - Ornamentos	81
Figura 8 - patrón rítmico, patrón con repique	86

GLOSARIO

Ajayu: significa anima, alma o espíritu de las personas.
Aka Pacha: refiere al mundo de acá.
Araxpacha: refiere al espacio o mundo de arriba.
Ama llulla: mandamiento de conducta moral, no seas mentiroso.
Ama qilla: mandamiento de conducta moral, no seas flojo.
Ama suwa: mandamiento de conducta moral, no seas ladrón.
Amauta: Maestro, Sabio,
Anata: Fiesta del Carnaval.
Arka: el que sigue.
AwtiPacha: Estación seca
Aymara: relativo al pueblo de la región andina, nombre de la lengua de esta nación.
Ayllu: Nombre con que se designa a cada grupo familiar en una comunidad indígena en la región andina
Ayni: Intercambio reciproco entre familias de una comunidad.
Caquiviri:
Chillchi Parita: suave lloviesita.
Chillchando: lluvia menuda.
Chuwa Yaku Kawsaypuni: el agua cristalina es vida.
Chulli: chiquito, pequeño.
Direjna: la abuela grillo.
Inti: Sol.
Ira: el que guía.
Italaque:
Jaqui: humano
Jallu Pacha: Estación de lluvia.
Juyphi Pacha: Estación Fría.
Katarismo: movimiento indígena que surge en los años 70 y 80.
Khantus: tipo de música nacida en charazani para bandas de sikuris.
Kirkiña: Canto.
Kjalampeo: rasgueo, zapateo en el charango.
ManqhaPacha: refiere al mundo de abajo.
Malta: la del medio, mediano.
Pacha: espacio-tiempo
Pachamama: Madre tierra.
Pachatata: Padre
Pachaacamak: Creador de la tierra.
Pachallampi: ritual de siembra de la papa.
Pinkillo: instrumento musical, con boquilla, hecho de caña de bambú.
Phusaña: el acto de soplar el instrumento.
Pukara: Fortaleza.
Qala Qala: piedra, piedra.
Quéchua : La persona que pertenece a la nación Quechua.
Runasimi: la lengua materna, lengua original.
Saxra o supaya: demonio relacionado con los espíritus negativos.
Sanjka: Mayor, el grande.
Sikus: Instrumentos de viento de ileras de tubos Arka, e ira. De 6-7 tubos.
Sikuri: Instrumentista que ejecuta el siku.
Sirinu: Dícese del ente que habita en los acantilado o aguas, entidad sagrada para los instrumentos y los músicos.
Taypi: Centro.
Tata: Señor, papá.
Tarka: Instrumento musical de boquilla, hecho de madera.
Wankara: Instrumento musical de percusión, tambor andino, que acompaña las sikureadas.
Thuquña: Danza.
Zafra: la mina.

:

Sumario

1. INTRODUCCIÓN	13
2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	17
2.1. CONCEPTOS DE DESCOLONIZACIÓN, DESCOLONIZACIÓN Y MUSICA.....	17
2.2. CONCEPTO DE INDIGENISMO.....	24
2.3. COSMOVISIÓN ANDINA	30
2.3.1. El Calendario Andino Y Los Tres Mundos Según La Cosmovisión Andina.....	32
3. LA MÚSICA INDÍGENA, EL INDIGENISMO MUSICAL, INSTRUMENTOS NATIVOS Y SU FUNCIÓN SOCIAL.....	36
3.1. MÚSICA INDÍGENA.....	36
3.2. INSTRUMENTOS, TROPAS E INSTRUMENTISTAS.....	38
3.2.1. Sikuris Italaque La Paz-Bolivia	39
3.3. EL INDIGENISMO PRESENTE EN LA OBRA MUSICAL DE BOLIVIA	41
3.4. PIANISTAS Y OBRAS BOLIVIANAS CON TEMÁTICA INDÍGENA PARA PIANO	42
4. MÚSICA INDÍGENA APLICADA AL PIANO, BÚSQUEDA DE SONORIDAD, Y EXPERIMENTACIÓN.....	45
4.1. MÚSICA DE LUZMILA CARPIO, ALFREDO DOMINGUEZ, SIKURIS ITALAQUE. MÚSICA DE LUZMILA CARPIO, ALFREDO DOMINGUEZ.....	45
4.1.1. Luzmila Carpio	45
4.1.2. Alfredo Dominguez (1938-1980, Tupiza Potosí -Bolivia)	48
4.2. ANÁLISIS	49
4.2.1. Feria – Alfredo Domínguez	49
4.2.2. Chillchi Parita (Suave Lluvia), Chuwa Yaku Kawsaypuni (El Agua Cristalina Es Vida) De Luzmila Carpio.....	54
4.3. TÉCNICAS EXPANDIDAS, BÚSQUEDA DE SONORIDADES.....	80
5. CONSIDERACIONES FINALES.....	86
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
7. ANEXOS	94

1. INTRODUCCIÓN

La colonización, proceso por el que América Latina atravesó, fue compuesta de reducciones jesuíticas y trabajo forzado hacia los pueblos indígenas y africanos que fueron vendidos como mano de obra esclava, incurriendo en una intolerancia a sus culturas ancestrales de sus regiones de origen. Esto trajo como secuela, una serie de interrupciones culturales, idiomáticas y sociales que se desarrollaban anteriormente, promoviendo la pérdida de tradiciones y sus cosmovisiones.

La música también se vio afectada por este tipo de proceso, ya que para cada población la concepción de ésta es diferente. Las prácticas musicales en los pueblos indígenas Aymara por ejemplo se desarrollan a partir del contacto con la Pachamama- madre tierra, y el calendario Agrícola Aymara, la confección de instrumentos, las melodías, y el tipo de ritual a suceder será completamente complementar con estas situaciones. (QUISPE, 2014).

Los colonizadores no vinieron solos a América Latina, trajeron consigo su cultura como cada pueblo, esto llevo a una transformación de la música, también una lucha por imponer y mantener las tradiciones de su cultura en nuestro continente. Con ellos vinieron los bailes de salón que eran esenciales para las cortes, y los distintos virreinos. Estos bailes eran parte de los acontecimientos de alcurnia de la clase alta, y mayormente eran desarrollados como en Europa en América latina.

Es aquí donde el piano entra en discusión como un instrumento que era parte de estos sucesos históricos. Poco a poco los intercambios eran mayores entre continentes, así como había inserciones de animales en América Latina también había intercambio de instrumentos, el piano en su llegada estaba en la casa de gente que venía de Europa, los indígenas y esclavos no tenían acceso a este.

Con el pasar del tiempo en América Latina desde el siglo XIX se fueron desarrollando un intercambio de las tendencias musicales especialmente del romanticismo, venían profesoras y profesores de piano, y especialmente los que tenían acceso a un piano era esta sociedad colonial de clase alta, o media alta.

Así fue como se desarrollaron los distintos valeses, mazurcas, polkas, que eran parte del repertorio para piano de la época.

Asimismo, Cueca, Bailecito y Huayño están fuertemente asociados con un determinado sector social, el criollo- mestizo, que surge en el siglo XIX como “cholaje señorial”, caracterizado por las cholitas “de alcurnia” con ascendencia europea y gustos occidentalizados, y que en el siglo XX comienza a transformarse en el estrato social hoy en día conocido como “clase media”, “clase alta” o, directamente, mestizos. De acuerdo con su cambiante contexto social, también fue variando el valor simbólico y la popularidad de estos bailes, que en su momento expresaban la identidad e idiosincrasia de todo un sector social, pero que últimamente han perdido popularidad. (SIGL; SALAZAR, 2012, p. 5)

A mediados del siglo XIX los distintos acontecimientos sociohistóricos, las revoluciones, las independencias, hicieron que las sociedades criollas lleguen a tomar el control social en cuanto jerárquicamente hablando, los republicanos criollos eran la nueva sociedad de clase alta.

Los indígenas aún seguían en “las afueras de la ciudad” siendo como si los países pese a ser independientes de las coronas colonizadoras, había todavía una separación dentro de los propios países, nuestros pueblos ancestrales que eran parte de una región también se vieron afectados por esta división política de los distintos territorios, el aire de nacionalismo crecía y se enraizaba en la gente que buscaba una identidad, representativa y simbólica de un pueblo mestizo y criollo.

Poco a poco con el pasar del tiempo en las sociedades criollas se entrelazaban melodías y bailes como la cueca, ya a mediados del siglo XIX o también la representación de bailes de salón como valeses, mazurcas, y polkas que llevaban títulos que alentaban, a los que iban a la guerra, alentaban el paisaje donde vivíamos, o simplemente buscaban las características de ese nuevo territorio a defender.

Los intercambios culturales, siempre fueron importantes para la sobrevivencia de las tradiciones y también para la transformación de esta, a comienzos del siglo XX eran más aceptadas las tendencias nacionalistas dentro de la música, muchas veces como algo nuevo y como algo exótico, pero también muchas veces como un sentir sincero de aquellos que no tenían voz. Muchos compositores tuvieron la oportunidad de ir a Europa o a centros en Latinoamérica como Buenos aires para desarrollar ya sea la práctica instrumental o la composición. Tal es el caso de Villalobos en Brasil y también

el caso de Eduardo Caba en Bolivia este último pianista importante para el desarrollo expresivo del indigenismo en el piano boliviano.

Varios son los trabajos que hacen notar la identificación de distintos pueblos a través del piano ya sea con motivos, llevados para grandes obras de concierto o también para varios elementos fusión y experimentales dentro del jazz, pero ¿es esto lo que se debería representar solamente? Buscaremos un diálogo sincero con este tipo de música reconociéndola como parte de cada uno y no como un elemento externo a utilizar, y para esto la visión descolonizadora del piano será necesaria mediante una asimilación y acercamiento de un elemento colonial que también puede llegar a ser parte para un dialogo de integración, interconexión y conocimiento de las distintas tradiciones musicales de los pueblos indígenas.

El siguiente trabajo busca poner en reflexión y en discusión la situación del piano y la música indígena, su interacción con los instrumentos nativos y el tipo de lugar que ocupa para este tipo de música. Para eso es necesario tener las distintas concepciones acerca del desarrollo de la descolonización de la música tanto como la apropiación del instrumento en la sociedad latinoamericana.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se han ido desarrollando una serie de nacionalismos musicales dentro de toda América Latina, el piano cumple una función importante para el desarrollo de material académico latinoamericano, pero también logra desarrollarse dentro de la música popular con bastante fuerza, la cantidad de material generado en aproximación con nuestras culturas ancestrales varían de época en época, y de género en género.

Podemos encontrar claramente varios artistas que generan como eran llamados en el siglo XIX “aires de” dentro de varios libros que traen a la academia el conocimiento de las melodías indígenas, o dentro de la fusión de la música popular con el jazz, rock o el folklore logran traer para nuestro mundo más globalizado, materiales de consumo que se adecuan y lanzan distintos mensajes según su público.

Las mismas características del propio instrumento han puesto muchas veces en cierto lugar dentro del estrato social al piano, ¿cómo esto se puede superar? ¿Cómo llevar a cabo un acercamiento a un instrumento que está por

demás elitizado a lo largo de la historia?, y es aquí donde nuestro punto de partida se genera preguntas como estas tratando de resolverlas en conjunción no solo con la interacción de la práctica musical, ni de la adaptación al instrumento sino en una cuestión de reflexión, generando así más posibilidades a la hora de interpretar este tipo de música.

La presente investigación contiene tres capítulos: el primero, en donde se trata la fundamentación teórica trabaja está en tres ítems, Descolonización y música decolonial, indigenismo, y cosmovisión andina.

El segundo capítulo, trata sobre la comprensión de la música indígena, el indigenismo en Bolivia, los instrumentos musicales de Bolivia, y pianistas bolivianos que traten del tema.

El tercer capítulo: trata sobre el análisis de las piezas escogidas, la experimentación y ejecución de estas, aplicando la temática decolonial en la interpretación.

Y las consideraciones finales.

2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Para mejor entendimiento de la presente investigación comenzaremos a través de la comprensión de ciertos conceptos sobre los cuales se basa la misma, para así poder hablar de una descolonización musical, enfocada en el pensamiento acerca de la práctica de la interpretación de música indígena en el piano.

Como tratamos de música indígena debimos escoger música de una región ya que los pueblos originarios en América Latina y en el mundo son diversos. Escogimos música del altiplano, región habitada principalmente por dos civilizaciones grandes entre otras quechuas y aymaras. Estas culturas nos dan a conocer que su música se basa en su forma y su cosmovisión de vida. Para abordar este tema tenemos que entender tres conceptos bases: ¿de qué se trata y que es la Cosmovisión andina? ¿Qué es descolonización y descolonización en la música? ¿Y que entendemos por indigenismo y música indígena?

2.1. CONCEPTOS DE DESCOLONIZACIÓN, DESCOLONIZACIÓN Y MUSICA.

A partir de los sucesos de mitades del siglo XX que se fueron desenvolviendo las primeras ideas de descolonización, esta idea comenzó concretamente con las nuevas naciones en África y Asia, y este se desarrolla como concepto durante la Guerra Fría (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 7).

El final de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo la desintegración final de los grandes imperios iniciada en la primera guerra mundial (HOBSBAWM; SANTARRITA, 1995, p. 208), a raíz de estos fenómenos el continente africano - que había sido objeto de una colonización de parte de ingleses y franceses - comienza un proceso independentista al cual se le va a llamar de descolonización.

El proceso dentro del pensamiento y cambio para las ciencias sociales que luego actuara para en cambio cultural, filosófico y político tiene base en tres nombres del estudio poscolonial, el palestino Edward Said (1935-2003), la india Gayatri Spivak (1942) y Hommi Bhabha (1949) de origen indio (BALLESTRIN, 2013).

Dentro de la Guerra Fría, comienzan a darse las independencias en el continente africano y dentro de esto los intereses tanto de Estados Unidos (EEUU) y de la Unión Soviética (URSS) por esparcir sus ideologías se van desenvolviendo, pero a contramano de estos intereses imperialistas es que nace el movimiento de los No-Alineados¹, “El tercer Mundo”², movimiento que captó también la atención de América Latina, región que un siglo atrás también pasaba por un proceso independentista de Portugal y España.

Los primeros procesos de estudios poscoloniales ocurrían en las Universidades de Inglaterra y Estados Unidos, ya para los años 1980, Ballestrin (2013) nos explica que existen dos maneras de entender este término: como un proceso de tiempo histórico posterior a la descolonización de “tercer mundo” y la atribución a los aportes críticos, culturales y literarios desenvueltos en tales universidades en la segunda mitad del siglo XX.

Para Costa (2006) citado por Ballestrin (2013) el conservar lo colonial dentro del término poscolonial señala y explica todo lo que carga este término, es decir la opresión étnica, racial, y el peso histórico de la colonia, sin embargo, el surgimiento de los estudios poscoloniales surgen a través del relacionamiento antagónico entre el colonizador y el colonizado. (BALLESTRIN, 2013, p. 91)

Para mediados del siglo XX, en los años 70 investigadores como el argentino Enrique Dussel (1934), Aníbal Quijano (1928-2018), Walter Mignolo (1941) e Immanuel Wallerstein (1930) se encontraban en preocupación por el desenvolvimiento de teorías y pensamientos propios latinoamericanos, entre ellos Dussel con la Filosofía de la liberación (1976), Wallerstein Teoría del sistema mundo (1979), y Quijano con el estudio de la teoría de la dependencia. (BALLESTRIN, 2013).

En la década de los ochenta, los estudios poscoloniales iban tomando más fuerza, es así como en 1985 la socióloga india Spivack realiza un artículo importante junto con los trabajos que los demás pensadores estaban realizando que quedara como canon de estudio poscolonial tiempo después, este artículo titulado *¿Puede el subalterno hablar?*, para la autora estos subalternos eran

¹ Durante el proceso de la guerra fría debían estar alineados ya sea con estados unidos o con la URSS sin embargo este grupo de los no alineados optan por no apoyar a ninguno.

² El termino denominado “tercer mundo” como explica Walter Mignolo, este hace referencia a la situación de los países “sub-desarrollados” encontrándose dentro de este contexto África y América Latina. (MIGNOLO,2012)

aquellos que no tenían voz, sin embargo, una crítica que también entendemos hecha por la autora es dejar hablar por él al subalterno intelectual, sino que era hora de que los afectados tengan voz.

Este término de subalterno se entiende por aquel ser “colonizado” el cual tiene la historia contada por otro, sin embargo, este término surge a partir de unos estudios realizados en los 70 en el sur de Asia, el cual se llamaba estudios subalternos, en donde el indio Rajit Guha con ideología de Marxismo indio, comienza a analizar críticamente la situación de la India frente al europeo geográficamente situado en esta, no solamente tomando este aspecto sino también considerando el nacionalismo euro centrista que tiene dentro del país (BALLESTRIN, 2013 apud. GROSFOGUEL, 2008, p.116).

Para Mignolo (2003) citado por Ballestrin en su análisis de estudios subalternos estos no pueden simplemente compararse o traer el modelo de lo que sucedió en la India en comparación con el proceso latinoamericano, sin embargo, en 1992 se dará la publicación de los estudios subalternos latinoamericanos, dando paso a la conformación y visibilidad del grupo Modernidad /Colonialidad.

Para la década de los noventa pensadores latinoamericanos como Quijano, Dussel y Mignolo entre otros conforman el grupo Modernidad/colonialidad este grupo que comienza a poner en crítica la visión latinoamericanista, primero desde sus propias perspectivas, para luego trabajar en conjunto sobre la visión crítica y utópica de América Latina en frente de la colonialidad.

En 1998 en un encuentro de la CLACSO el cual reúne a estos importantes teóricos de América Latina continúan los debates, encuentros, y estudios; para en 2000 dar un paso con la publicación “la colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales” un compilado de escritos acerca del debate en América Latina.

a partir de esto en 2000 una de las publicaciones más importantes La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. en otro encuentro se discutió la herencia colonial de América latina a partir del sistema mundo de Wallerstein. en los siguientes 6 años ocurrirán eventos importantes del grupo y se incorporaron los siguientes nombres al dialogo Javier Sanjinés, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-torres, José David Saldívar, Lewis Gordon, Boaventura de Sousa Santos, Margarita Cervantes de Salazar, Ilibia Grueso y Marcelo Fernández Osco (BALLESTRIN, 2013, p. 97).

Aníbal Quijano, sociólogo peruano, es uno de los pensadores importantes para el surgimiento del pensamiento y el estudio latinoamericano, explica sobre el entendimiento del colonialismo, a partir del estudio de la colonialidad del poder, hablando sobre la estratificación que se hizo en América Latina en la colonización, esta estratificación será hecha a partir de la raza, género y trabajo (BALLESTRIN, 2013 apud. Quijano, 2000, p. 342) esta idea que fue concebida en el colonialismo es una de las armas más eficaces para la dominación sobre el otro y hasta la actualidad para la mantención del sistema capitalista.

Quijano nos dice:

El colonialismo fue el escenario y el marco que permitió la constitución de la idea de raza como el instrumento universal de clasificación social básico de toda la población del planeta. Y esa clasificación probó ser, hasta ahora, el más eficaz mecanismo de dominación dentro del poder mundial capitalista. De esa manera el patrón mundial de poder capitalista se constituyó en su carácter de colonial/moderno. Cuando el colonialismo fue eliminado, la relación colonial de dominación entre razas no sólo no se extinguió, sino que se hizo en muchos casos mucho más activa y decisiva en la configuración del poder, desplazándose de una institucionalidad (el colonialismo) a otra (países independientes y/o estados-nación) y en consecuencia rearticulándose a escala global. De eso da cuenta el concepto de colonialidad del poder. (QUIJANO, 2000, p. 82)

Introduciendo el concepto de lo descolonizador/decolonial en la música partiremos del peso del eurocentrismo que carga en la historia y el desenvolvimiento musical latinoamericano, de acuerdo con la mezcla que tiene ésta dentro de América Latina.

Pero desde el propio siglo de la conquista empiezan a entremezclarse lo indígena y lo ibérico, elementos a los que viene a sumarse lo africano. En la última instancia, cuando lo español o portugués logra establecerse más o menos sin mezcla, de todas maneras, sufre una "aclimatación": escalas, modos, formas musicales, combinaciones armónicas pueden permanecer inalterables, y, sin embargo, todo suena distinto (ACOSTA, 2006, p. 163).

Al hablar sobre la música en América Latina siempre se habla sobre las raíces indígenas, africanas y europeas, sin embargo, casi siempre se atribuye más peso a los géneros de descendencia europea, o por lo menos siempre se intenta buscar la manera de que estos le den más valor a la música que se desenvuelve en la región.

Esto se desenvuelve generalmente por causa de un eurocentrismo presente en la educación del latinoamericano, y en la educación musical aún

más ya que si vamos al origen de la escrita musical esta es proveniente de Europa.

Hablando sobre escrita musical fue una de las maneras de mantener el eurocentrismo hasta hoy en día, comenzando siempre por una historia de la música universal, con libros que nos muestran que la música comenzó en Europa, sin embargo, ¿no se hacía acaso música dentro de los pueblos africanos, indígenas en América, o asiáticos?

En 1982 el musicólogo Leonardo Acosta (1933-2016) nos trae el libro *Música y descolonización*, un libro que discute y pone la problemática del colonialismo con el desarrollo de la historia de la música en América Latina.

poco es lo que no se ha dicho acerca de la música latinoamericana, a la que varias generaciones de investigadores han dedicado años de tenaz y valioso esfuerzo, y de la cual existe hoy una bibliografía nada despreciable que comprende enciclopedias, historias nacionales y continentales, recopilaciones, monografías, biografías, colecciones de revistas, etcétera, y no obstante, esta labor de los especialistas, esta dispersa por todo el continente y fuera de el, y su diversidad es tal que en ocasiones resulta más un escollo casi infraqueable que un verdadero auxiliar para quien pretende tener una visión global y al mismo tiempo coherente de la música latinoamericana. (ACOSTA, 2006, p. 165)

Si bien como dice Acosta existe una vasta investigación sobre la música latinoamericana no son siempre estas investigaciones a partir de una visión que surge dentro del continente, sino que, se hicieron muchas veces después de haber pasado por la visión euro centrista de la transculturalidad³.

lo más censurable, en todo caso, es cierto enfoque tradicional demasiado frecuente cuando se trata de abordar el fenómeno musical latinoamericano, ya se trate del libro más ambicioso o del artículo más modesto, siempre que se plantea ofrecer un resumen más o menos totalizador de la música en América Latina, se sigue el mismo esquema. generalmente se comienza por un breve inventario de los distintos aportes étnico culturales: el indio, el europeo, el africano, a continuación se nos habla de la época colonial, de la labor de los misioneros con indios y negros y la consiguiente transculturación; de los primeros esfuerzos de músicos criollos por hacer una música "culto" o "artística" o por crear conservatorios y otros centros de

³ La transculturación es un neologismo que indica el proceso de asimilación de una cultura por otro resultando en una nueva identidad cultural.

El concepto de transculturación fue introducido en el campo de la antropología cultural por el cubano Fernando Ortiz (1881-1969) como un intento de expresar de forma más exacta el término inglés *acculturation* definiendo las diferentes fases de la asimilación de una cultura a otra. "Transculturación". En: Significados.com. Disponible en: <https://www.significados.com/transculturacion>, visitado en febrero de 2018.

enseñanza; de las posteriores influencias italiana, francesa y alemana y las compañías o músicos individuales llegados del otro lado del atlántico(comúnmente esa se escribe por países).(ACOSTA, 2006, p. 166)

En la música, aquella fusión entre el nacimiento de lo latinoamericano, a partir de la mezcla de lo europeo, con lo africano y lo indígena, esta afirmación que aparece muchas veces como slogan promovedor de América Latina no se toma la molestia por profundizar la existencia de la multiculturalidad dentro de la región.

posteriormente, se pasa somera revista a los ritmos o aires típicos de cada país, y luego se hace el inventario de las últimas tendencias del arte culto y sus más destacados representantes, sin olvidar, por supuesto, su afiliación a las respectivas escuelas europeas. Si este esquema fue alguna vez útil, es obvio que cuarenta años más tarde no puede serlo (ACOSTA, 2006, p. 166).

Después de cuarenta años las cosas deben cambiar, la música latinoamericana debe tomar en cuenta la existencia del Abya Yala y la gran comarca (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012) como parte inicial e importante de la construcción de su historia, y también se debe comenzar a tomar en cuenta la importancia de la sobrevivencia fuerte de la tradición oral, que permitirá el entendimiento y la introducción al pensamiento de la cosmovisión de lo latinoamericano.

Acosta en uno de sus párrafos insinuaba que el día que se deje de tomar a los indios y a los negros como estudio antropológico y se comience a aceptar su función de relación productiva dentro de la sociedad, se habrá dado un avance (ACOSTA, 2006, p. 167). Esta afirmación es interesante ya que no basta reconocer que la música latinoamericana es la mezcla de lo indígena o de lo africano, sino que se debe respetar y aprender lo que significaba y la función que tenía para estas culturas.

Pero pasemos a la realidad después de la colonia, la conquista trajo consigo la cultura y los instrumentos musicales, ritmos, melodías y formas de hacer y concebir la música. Las distintas formas de esparcir la cultura occidental por sobre las culturas que se encontraba en la región, se da de distintas formas, la educación y enseñanza de instrumentos europeos a los indígenas podría decirse que era casi igual a una “evangelización musical” sobre los pueblos indígenas, hecha por las misiones.

Sin embargo, el hecho de que los latinoamericanos obtengamos de los europeos, instrumentos, y su cultura cambia en el momento en el que los latinoamericanos cambiaran la función y la adaptación para su modo de preservación cultural y transmisión de la cosmovisión de cada pueblo. Acosta lo explicara de la siguiente manera:

en otras palabras, el músico popular latinoamericano se caracteriza por maneras de hacer distintas a las del europeo, a pesar de que tome de este instrumentos y elementos formales que, como hemos visto, cambiaran inmediatamente de valor y función en sus manos. creemos que es un hecho más que curioso, altamente significativo, que una música ya muy elaborada, codificada y con una notación precisa, se convierta aquí en una música no - escrita sino transmitida más bien por tradición oral; es decir, que se revierta el proceso habitual en la historia de la música. de ahí a emprendido un camino o muchos caminos (ACOSTA, 2006, p. 178)

Graciela Paraskevaidis (1940-2017) musicóloga, compositora y docente en su trabajo *Las venas sonoras de la otra América* (2009) nos explica la realidad musical de lo que viene a ser el ambiente musical en el Siglo XIX y XX dentro de América Latina y lo que se constituye como música latinoamericana para la historia, siendo esta una vez más parte del pensamiento de dominancia hegemónica europea en cuanto a América Latina.

La bienintencionada tentación de una evocación idealizada y edulcorada de personajes y argumentos históricos o inventados a partir de ellos prima aún sobre la necesidad de transitar caminos musicales nuevos y enfrentar riesgos creativos, con los que se pueda quebrarla hegemonía de los modelos europeos (PARASKEVAÍDIS, 2009, p. 2).

La música que se desarrolló dentro de los nacionalismos de América Latina viene muchas veces a ser parte de un enaltecimiento de la cultura y la reproducción colonial. Tras las independencias terminaron siendo parte de la historia de la música en esta región compositores de la clase media alta considerados como grandes músicos (sin desmerecer su respetable trabajo) debido a sus altos estudios comienzan a formar parte y su música a ser concebida muchas veces como característica de las naciones.

Se puede observar claramente en la escucha de varias de estas obras aún presente el dominante elemento europeo, a lo que la autora llamara un proceso ingenuo, ya que prácticamente se hacía uso del discurso indígena muchas veces por algo exótico, para la representación de esta América donde habitaban estos pueblos y su música “extraña” para algunos.

Se observa la evidencia de pensamientos posrománticos a través de la música, presente en la creación de un lenguaje y una representación imaginaria de la realidad y vivencia que tenían estos pueblos, pero es verdad se necesitaba tomar más riesgo para evadir la dominancia de los modelos europeos que en esta época que por más que se haya pensado en hacer algo así, a mi parecer simplemente los reforzaba aún más y les daba más poder.

Este camino de la música no fue solo este pensamiento muchas veces también fue reforzado a través de la escrita historiográfica con los musicólogos Vega y Lange, y también la creación del Pan-American Association of Composers (1928-1934) de los cuales surgieron varios de los compositores americanos como apunta la autora en el término integro de la palabra americano (PARASKEVAÍDIS, 2009).

El concepto de descolonización musical debe ser desarrollado a partir del pensamiento histórico, político y filosófico que envuelve las prácticas musicales para generar la preocupación no solo dentro del ambiente de la musicología sino también dentro de la reproducción de la práctica musical.

2.2. CONCEPTO DE INDIGENISMO

Otro concepto base para la realización de la siguiente investigación es el indigenismo. Este es una corriente que nace en el siglo XX con la preocupación del estudio e inclusión de los pueblos indígenas dentro del panorama político e histórico dentro de América Latina, esto afecto por defecto a las artes, la literatura y el panorama político en donde en conjunción con el nacimiento de los nacionalismos trataban de proporcionar una identidad de lo indígena, presente en el reconocimiento de estos en América Latina (CHANG-RODRÍGUEZ, 2009)

Testimonios de indígenas surgiendo en movimientos sociales en América Latina ante la opresión y el racismo dejado tras la colonización son documentos que tenemos, en algunos casos presentes ante esta corriente para algunos “indigenista” y para otros “indianista”.

Podemos poner dos ejemplos de la manifestación del indigenismo desde dos partes importantes de clases sociales dentro de América Latina, la visión desde la clase que tenía el poder político como forma de reconocer la raíz

indígena como parte de ellos y la realidad de los indígenas y los movimientos de reivindicación social.

En América Latina la proporción de población indígena es aproximadamente un 8% del total de la población, a partir de este estudio podemos asimilar que la existencia y el autorreconocimiento indígena en algunos países es más de un 50%, esto afectara a la construcción de la identidad imaginaria o real de cada país, en el siguiente párrafo podemos observar los porcentajes de reconocimiento de la población indígena:

en Bolivia alrededor de un 70% de la población es indígena, en Guatemala un 60%, en Perú un 40%, prácticamente lo mismo que en Ecuador. El porcentaje desciende en México hasta un 12% y El Salvador a un 10%, en Honduras a un 4%, en Colombia a un 3%, en Nicaragua a un 2%, y en Venezuela y Argentina 2%. En total unos cuarenta millones de personas en América latina, un ocho por ciento de la población total. (SUÁREZ, 2004)

Desde el siglo XIX se dieron las apariciones por las reivindicaciones indígenas primero en la novela, luego en la música, en las artes y luego en la política (PINEDA, 2012) Sin embargo dentro de la consolidación de las Naciones muchas veces se intentaba utilizar al indio solamente como parte del servicio como peón, se disponía de sus territorios y no se respetaba su cultura, se buscaba su reducción o su “civilización” es por eso que por ejemplo en 1910 en Brasil como excepción se crea el SEP (Servicio de Protección al Indio) para tratar de mantener pacíficamente los conflictos entre indígenas y criollos, sin embargo en otras naciones estos pueblos eran puestos a disposición de las políticas coloniales para su respectiva “civilización”(PINEDA, 2012, p. 14)

Claramente la revolución mexicana en 1910 y la Revolución Bolqueviche en 1917 ponen en evidencia la situación social del indígena como un problema social, movilizand o a varios campesinos con descendencia indígena originario para luego después de la victoria exaltar la imagen del indio (PINEDA, 2012, p. 14)

En 1930 aparece el término “indigenista” como acción política para los indígenas, buscando mejorar la condición socioeconómica de los mismos, dentro de cada Estado-Nación a través de un proceso de modernización, sin embargo, esto desencadena también a la búsqueda de una identidad y

valorización indianista mediante la inclusión en las artes, la literatura y la política para la “mejora” de la calidad de vida de estos pueblos. (GIRAUDO, 2017)

Durante la década del 30 del siglo pasado, con llegada del presidente Lázaro Cárdenas al poder se profundizaron aspectos fundamentales del ideario revolucionario: se promovió la reforma agraria, se entregaron tierras a los indios y se nacionalizó el petróleo, lo que incluso llegó a confrontarlo con el poderoso vecino del norte. Por los años 40, México era realmente un hervidero —por decirlo así— cultural, donde las vanguardias artísticas, el surrealismo y el cine moderno influían de forma decisiva. (PINEDA, 2012, p. 15)

Del 12 al 24 de Abril de 1940 se realiza el primer Congreso Indigenista Interamericano en México en la ciudad de Pátzcuaro, este acontecimiento será importante para el surgimiento de los movimientos y construcción de políticas indigenistas dentro de la estructura de los Estados Americanos, consolidando la inclusión del tema y promover la formación de instituciones indigenistas, bajo este hecho se dio la formación del Instituto Interamericano Indigenista para 1942, los participantes fueron Bolivia, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Estados Unidos, Honduras, México y Perú. A excepción de Haití y Paraguay que sin embargo dieron a conocer sus opiniones acerca del tema. (PINEDA, 2012; QUIVIO, 2018)

Ilustración 1 - Primer Congreso Indigenista Interamericano 1940 Patzcuaro-Mexico John Collier Congreso.



El presidente Lázaro Cárdenas comparte un palco con los indigenistas de América. John Collier, jefe de la Oficina de Asuntos Indígenas, OIA, aparece a la derecha de la foto. Atrás de Cárdenas, el doctor Roquette Pinto, representante de Brasil y Miembro del Concejo Nacional de Protección a los indios de su país, 1940. Fuente: (PINEDA, 2012)

En el acta de este primer congreso se da hincapié a tratar el tema de la mejora de la calidad de vida e inclusión de los pueblos indígenas, se destacan ciertos puntos: como reparto de tierras a los indígenas; alfabetos para lenguas

indígenas; un Congreso Interamericano de Lingüística Indígena Aplicada; protección de las artes populares indígenas por medio de organismos nacionales; entre otros.⁴

A partir de estos acontecimientos en América Latina estas reivindicaciones irán tornándose pauta en las políticas de la Región. En Bolivia un hecho importante será la Revolución de 1952 bajo la presidencia de Víctor Paz Estensoro del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), este acontecimiento da inicio a la etapa de democratización e inclusión política en el país, sin embargo, todavía se rige bajo un sistema poscolonial lo cual deja de lado el beneficio para los pueblos originarios dando lugar a una revolución para la burguesía con la inclusión del pueblo (TICONA, 2004).

Las medidas tomadas más importantes dentro de la revolución del 1952 son: La realización de la Reforma Agraria aprobada en 1953, El derecho al Voto Universal, la imposición de organización de los “sindicatos campesinos”, educación y escuelas en el área rural, y la homogeneización e inclusión de los indígenas bajo el denominativo de campesinos dentro de las decisiones del Estado. (TICONA, 2004, p. 5)

El panorama de la lucha indígena comenzó a tomar forma aún bajo una política de manejo burguesa, sin embargo, ésta intentando no ser oligárquica, y después de una lucha intensa que se venía dando por el movimiento indígena campesino la aprobación de la reforma agraria fue una conquista ante la presión al gobierno del MNR, pero también importante para el Estado ya que fue un impulso para el crecimiento socioeconómico a través del trabajo de la tierra. Esta intentaba devolver las tierras a los que no la poseían y desligar la situación de servidumbre de los indígenas hacia los dueños de hacienda, no obstante, aún bajo un sistema liberal (TICONA, 2004).

De esta manera, la política ideológica de los gobiernos del MNR tuvo también cierto impacto buscado hacia la homogeneización cultural de la sociedad boliviana: la universalización del sindicato, la castellanización masiva y el rechazo a la autoridad originaria (TICONA, 2004 apud. RIVERA 1990 p. 19)

⁴ Disponible en <https://www.dipublico.org/> Catedra I de Derecho Internacional Público de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas (Universidad Católica de La Plata – Argentina) acceso en

Después de estos acontecimientos el movimiento indígena campesino a través de la organización sindical obtendrá mayor participación que antes, ya para los años finales de 1960 y 70 se da el nacimiento del Movimiento Katarista e indianista, que lo conformaban quechuas y aymaras que estudiaban en la ciudad de La Paz, siempre desde una óptica crítica de los beneficios reales e imaginarios que había traído la revolución del 52.

Este grupo de estudiantes creó una nueva identidad en base a sus propias vivencias frente a su situación en la ciudad. Cuando algunos de ellos llegaron a las aulas de la universidad fundaron el MUJA o "Movimiento Universitario Julián Apaza" (Albó, 1981). Bajo liderazgo de Raymundo Tambo¹² se funda MUJA en la Facultad de Derecho. Estos estudiantes ingresaron a las carreras de Derecho, Odontología, Sociología, entre otras, por ejemplo, Rosendo García llegó a la carrera de Sociología y Clemente Ramos a Odontología. Según Rivera (2010:178), los aymaras residentes en La Paz han tenido un mayor acceso a la educación media y superior y ello ha permitido el surgimiento de un estrato de intelectuales que buscan dar expresión ideológica a este sentimiento de aguda frustración que acompaña a su experiencia humana" (DAZA; GIOVANNI, 2015 apud. RIVERA, 2010 p. 178)

Pensadores importantes como Fausto Reinaga quien trataba de percibir con una visión anticolonial la realidad de los indígenas bajo el denominativo de "campesinos" junto con Javier Hurtado declaran sentirse "extranjeros en su propia tierra" (TICONA, 2004 apud. HURTADO, 1986) ya que la inclusión campesina era formal, pero la discriminación y manipulación política ante estos seguía presente ya que la imagen del indio seguía siendo llevada a través de un pensamiento colonial. (COPA, 2017; REINAGA; VALCÁRCEL, 2010; TICONA, 2004). En el Trabajo de Ramon Suarez Maíz (2004) podemos apreciar:

el último cuarto del siglo XX ha sido testigo de la irrupción de importantes movilizaciones indígenas en muchos de los países latinoamericanos, que en los casos de Ecuador, Guatemala y México ha alcanzado en la década de los noventa, y Bolivia en los dos mil, niveles de gran intensidad y repercusión nacional e internacional (SUÁREZ, 2004, p. 130)

Desde mediados de los 80 y ya entrando a los 90 en donde se desarrolla un modelo de política neoliberal la organización a través de los movimientos sociales se hace más fuerte, y el proceso de modernización también afecta a las naciones indígenas, haciendo que estas migren y dejen las técnicas milenarias de producción y la propiedad compartida de los ayllus pasando a

favorecer el trabajo de la tierra con técnicas modernas, es decir que el proceso de mestizaje y volver al indígena campesino se va creando a través de esto.

De esta crítica instaurada con la revolución del 52 es que nace la CSUTCB⁵, con ideología katarista, promoviendo la idea de crear un Estado con múltiples naciones preservando su cultura y las distintas formas de producción y organización anteriores al capitalismo.

proyecto busca operar en una contra-homogeneización que fuera en dirección contraria a la unidad cultural del mestizaje como identidad nacional impuesta desde 1952, con el mono culturalismo castellanizante impuesto desde la escuela y el servicio militar, con participación de la iglesia y la “campesinización” como identidad que se imponía a través de sindicatos junto a la introducción de la economía de mercado fragmentando la propiedad comunitaria del ayllu. (GARCÉS, 2013, p. 26 apud SCHAVELZON, 2012, p. 82)

A través de los movimientos sociales es que en 2003 cae el gobierno neoliberal de Gonzalo Sánchez de Lozada y el programa político que llevaba a cabo este en su gobierno afectando a una parte importante de movimiento social, como el movimiento cocalero, la población en general, y la reivindicación por una política nueva para el pueblo y tras una crisis del sistema de gobierno que en menos de dos años se cambian más de cinco presidentes (ROSALES, 2015). En 2006 Evo Morales Ayma llega a la presidencia a través del Movimiento al Socialismo (MAS), proponiendo en su discurso político un cambio de dirección en el manejo político boliviano.

Los pueblos indígena campesinos pertenecientes a los sindicatos como el CONAMAQ⁶ y la CIDOB⁷ lucharan para llevar la reivindicación de los pueblos indígenas a la asamblea constituyente, en 2007 se lleva a cabo la Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos Indígenas ⁸ para 2009 aprobar en la nueva Constitución Política del Estado de Bolivia la autonomía Indígena con vigencia a partir de 2010 esto en el primer mandato de Evo Morales.

En 2010 a través de la nueva Constitución Política del Estado el 22 de enero se refunda Bolivia bajo el nombre de Estado Plurinacional De Bolivia esto

⁵ (CSUTCB) Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia

⁶ Sigla CONAMAQ (Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyu)

⁷ Sigla CIDOB (Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia)

⁸ Disponible en http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf

dará comienzo también a la segunda gestión de Evo Morales en el país. Este cambio da lugar a la inclusión y el reconocimiento de las 36 naciones indígenas reconocidas por el Estado, el derecho a su libre expresión, mantención de su cultura, idioma y participación política, no obstante, ante el pensamiento pacifista e incluso también se reconoce el castellano y la necesidad de la independización real del pensamiento colonial.⁹

2.3. COSMOVISIÓN ANDINA

Según la RAE (Real Academia de la Lengua Española) explica que el término cosmovisión es la visión o concepción global del universo, una definición etimológica sobre esta palabra vendrá a explicarse según el diccionario etimológico de Chile, como un término que se refiere a los paradigmas que formamos los humanos para explicar el mundo. Unos basan esta cosmovisión según sus percepciones y sensaciones (naturalista, materialista), otros en un ideal (religión, moral, política).

Entre otras y muchas definiciones sobre el termino cosmovisión es una discusión de diferentes puntos de vista, sin embargo, podemos hablar sobre cosmovisión a referirse a entender la visión cósmica en la cual se basa la forma de vida de un pueblo.

En la práctica de las culturas que tienen distintas cosmovisiones esta es enseñada y puesta en práctica más que todo a través de tradición oral, sin embargo, a lo largo de los años el interés por explicarla de forma científica e investigativa ha ido aumentando, y la investigación por explicarla se ha hecho bastante extensa.

En esta investigación trabajamos con el entendimiento de lo que vendría a tratarse la cosmovisión andina. Hablamos de cosmovisión andina al indicar y entender la visión cósmica de las culturas de los andes, las culturas que se desarrollaron en la región de esta gran cordillera

Una de las cordilleras más extensas del planeta es la cordillera de los Andes, pues abarca desde el Caribe por el norte, hasta el estrecho de

⁹ <http://www.jornada.unam.mx/2009/02/08/index.php?section=mundo&article=022n1mun>

Magallanes hacia el sur, en consecuencia, su influencia es y ha sido fundamental para todos los habitantes del continente sudamericano. (ZENTENO, 2009, p. 2)

Hugo Zenteno en su investigación sobre un acercamiento a la cosmovisión andina nos da a conocer la importancia de saber de qué se trata este tema, a través de la entrevista de personas que ponen en práctica de día a día este tipo de visión. es por esto, por lo que a través de entrevistas y comparación de puntos de vista y creencias de distintas personas entre ellos amautas, y distintos personajes que se dedicaron a la investigación acerca de este tema, trata de aclarar en qué consiste la visión cósmica de la gente andina.

Una de las definiciones más interesantes en el trabajo de Zenteno viene a ser la del amauta Fernando Huancuni, que explica cómo es concebida la visión cósmica de nuestros pueblos andinos.

Nuestros ancestros comprenden que existen dos fuerzas, la cósmica que viene del universo, del cielo (pachakama o pachatata); y la fuerza telúrica, de la tierra (Pachamama). Las dos energías generan toda forma de existencia, estas dos fuerzas convergentes están expresadas en todo proceso de la vida. Y las diferentes formas de existencia se relacionan a través del Ayni (la complementariedad y la reciprocidad) (HUANACUNI, 2005, p. 3 apud. ZENTENO, 2009, p. 86)

El discutir sobre estas dos fuerzas importantes, la cósmica y la telúrica las cuales nos menciona Huancuni, es una discusión puesta en práctica en la cultura de vivencia y también en la cultura musical. La creencia de la existencia de dos fuerzas que nos permitirá la vida en este mundo, el Pachakama y la Pachamama, como estas se entrelazan en el ayni y la dualidad del mundo andino.

Para entender como esta es puesta en práctica debemos saber que es el Ayni, el ayllu y los valores en los que se basa este mundo andino.

El **Ayni**¹⁰ es lo que representa la reciprocidad entre la comunidad, representa el dar y recibir, y que todos en la comunidad son conscientes de que unos dependen de otros. El ayni como ética de responsabilidad de la totalidad, es la reafirmación de los mundos de la vida de comunidad, el mandato de los incas. (VEGA, 2017, p. 125)

Otro termino importante para hablar sobre el mundo y la cosmovisión andina es el **Ayllu**, el cual viene a ser el conjunto de personas o familias indígenas que comparte cosas en común, ya sea, el idioma, la vestimenta, la

¹⁰ El ayni es el concepto de reciprocidad por la cual se rige un pueblo.

cultura, la economía entre otras cosas para el buen desarrollo de la vida en comunidad. Este término es ya un término preincaico, sin embargo, este sobrevive hasta nuestros días que ahora es conocido como las comunidades campesinas.¹¹

Por último, los valores en los cuales se rigen estos pueblos, aymaras y quechuas han desarrollado tres valores para regir su vida. El Ama suwa (no seas ladrón) ama llulla (no seas mentiroso) y ama qhilla (no seas flojo) en estos tres conceptos podremos ver el ayni en acción y la ética de las comunidades andinas. (VEGA, 2017), no será permitido ser mentiroso, ni ser flojo ni ladrón dentro del ayllu, ya que este va en contra del pensamiento de reciprocidad.

El primer principio que vemos en la cosmovisión andina tomando en cuenta los pueblos quechua y aymara es la reciprocidad y la importancia de la vida en comunidad para el trabajo hecho no para ellos mismos sino para la conexión con la Pachamama y el Pachatata.

Las distintas culturas a través de la conversación y la conexión de las personas con el universo mantendrán el manejo de cada pueblo. Para las culturas de nuestro continente esta se regirá a través de la cruz del sur o Chakana (MILLA, 2012, apud ZENTENO, 2009). Esta constelación hará que el calendario agrícola se rija también a este ciclo en el hemisferio sur, esto determina y delimita las épocas importantes del calendario agrícola andino y de acuerdo con este se desarrollaran las distintas festividades, celebraciones y rituales.

2.3.1. El Calendario Andino Y Los Tres Mundos Según La Cosmovisión Andina

Para la cosmovisión andina existe la división del mundo en tres partes, el mundo de arriba, el mundo de abajo, y el mundo de acá que es donde habitamos los seres humanos. El autor Manuel Mamani¹² (MAMANI, 2002) lo explicara de la siguiente manera:

Según la cosmovisión aymara, existen deidades en espacios característicos, las que se encuentran en un lugar determinado,

¹¹ <https://www.historiacultural.com/2010/03/ayllu-inca-organizacion-social.html>

¹² El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota. CHILE (MAMANI, 2002)

se acercan o se alejan, emergen o se sumergen, en ocasiones especiales o en tiempos cíclicos sagrados. Existen tres espacios de hábitat de deidades, a saber:

a) Araxpacha: (espacio de arriba), se relaciona con el cielo, el mundo de arriba. Dentro de este espacio se ubican las deidades de arriba o del cielo, con funciones de la salud humana (MAMANI 1989 p. 69).

b) Akapacha: es el mundo de acá, donde existen deidades tangibles e intangibles, coexistiendo en estrecha relación con el ser humano. En este espacio la deidad más común es la Pachamama, considerada como generadora de vida de elementos existentes en la tierra, a la cual se le rinde culto mediante ritos tradicionales. Esto se manifiesta en las libaciones de los licores phawa y ch'alla, invocando a lugares o montañas andinas (Arnold 1992: 32).

c) Manqhapacha: el mundo de abajo, o espacio donde existen deidades con poderes y funciones específicas, que emergen de lugares o sitios sacralizados: Pukara. Para la percepción occidental, estos entes se conciben como "demonios o diablos", como algo negativo opuesto al Dios católico. En cambio, para la percepción aymara "los demonios o diablos" en español, saxra o supaya en aymara, son entes que pueden causar daños o beneficios, según el comportamiento de la gente. Las deidades andinas que habitan en el mundo subterráneo son benevolentes y dadivosas cuando el humano cumple con las ofrendas necesarias (MAMANI, 2002, p. 47)

Estos tres espacios permiten un equilibrio dentro del mundo andino a la vez estos, fueron mudando de concepción con la colonización, se dice que antes de la colonización no era considerado el mundo de arriba sino solamente el akapacha y el manqa pacha, en el mundo de abajo es donde se van nuestros seres queridos, amigos que ya fallecieron y ayudan desde este lugar a los que nos quedamos en el akapacha (mundo de acá) es por eso que la fiesta que demarca el cambio de época y también en el día de los muertos es tan importante las ofrendas que se dan tanto para la Pachamama como para los que habitan el manqa pacha. (MACHICAO,2010)

No se sabe a ciencia cierta si es después de la colonización o antes que ya existía el mundo de arriba, sería principalmente para las culturas originarias el lugar donde está el Tata Inti (dios sol), sin embargo, las historias cuentan que este mundo fue impuesto por los colonizadores, para que los santos y sus deidades tengan un lugar en el mundo andino, ya que para ellos el mundo de abajo era más que todo percibido como el infierno. (QUISPE, 2014) Ya tocamos

el punto de la división de la percepción del mundo andino, y donde y que significan cada una de estas partes, para entrar ahora en la división de épocas de acuerdo con el calendario agrícola andino, este se dividirá en tres estaciones principales

Separadas por solsticios y equinoccios importantes, el año comienza el 21 de junio con el solsticio de invierno y la celebración del año nuevo andino.

Cuadro 1 - División de épocas

Estación Fría	Estación seca	Estación de lluvias
Juyphi Pacha	Awti Pacha	Jallu Pacha
Entre marzo y fin de mayo Cosecha	Entre septiembre y diciembre. Época de primera siembra, época de sequía, y final de noviembre época fecundidad de la tierra y realización del deshierbe de la tierra.	Entre diciembre y marzo Tiempo de cuidado de los cultivos, fiesta de la abundancia, actividad de precosecha a principio de abril se prepara la tierra para la roturación

En el **Cuadro 1** podemos observar como esta división de las épocas, afecta en las actividades que se realizaran, prácticamente se divide en época, fría o de helada, época de lluvia, época de sequía y la época fría de granizo o media cosecha.

Mediante todo este conocimiento acerca de algunas de las características más importantes de la cosmovisión vemos como este se relaciona con la música a través de los mismos principios.

La música es parte del ritual de los pueblos ancestrales, esta sirve para alimentar, agradecer, y ofrendar a la Pachamama, así como también llamar a las almas o ajayus, entre otros. La misma tierra proveerá el material de los instrumentos de cada época, los cuales serán ejecutados en comunidad en los tiempos determinados.

Cuadro 2 - Instrumentos para cada época. (PAYE)

Instrumentos de época de lluvia	Instrumentos de época Seca
Asociados con la fertilidad, lo femenino.	Asociado con lo masculino
Pinkillos, Tarkas, Moceños	Sikus, Lakita, julas julas

Claro es el ejemplo de los Sikus hechos con caña hueca, tarkas de madera de distintas regiones como la de qurawara de qarangas y pinquillos de caña que producen sonidos agudos. Las tarkas y pinquillos son instrumentos hechos con material específico solo se ejecutan en épocas de lluvia, principalmente para la anata (carnaval), en cambio los sikus se ejecutan en época seca.

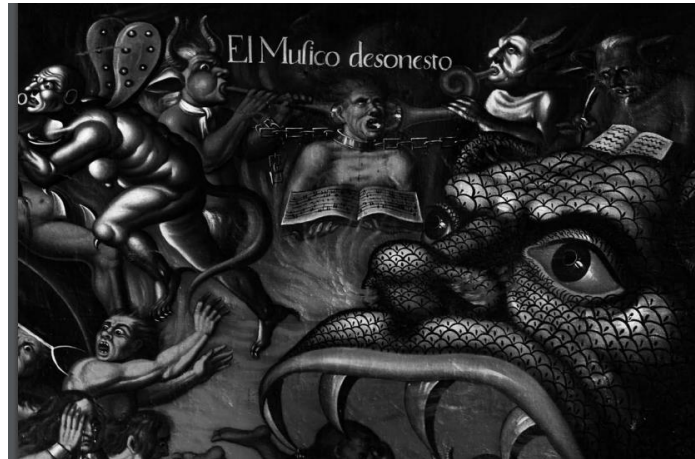
En estos últimos mencionados se presentará la concepción de la dualidad andina, los sikus instrumentos formado por dos hileras Arka (el que sigue) e Ira (el que guía), llevan consigo en la construcción y ejecución la concepción del ayni, el ayllu, los valores, la dualidad del mundo andino, esta dualidad que es siempre comprendida a través de los opuestos complementares.

Podemos afirmar también presente en la música indígena la concepción del ayni este se comprende al dar como ofrenda la música, para la Pachamama o para el universo y esta nos dará algo recíproco, el ayllu por la conformación de cada familia de instrumentos denominados tropas, por ejemplo están las tropas de sikus, en los que existen 3 tamaños principales, Sanjka (mayor), Malta (el del medio) y ch'ulli, organizados en tropas de comunidad, de la misma manera encontramos en la familia de las tarkas la Tayca, malta, y ch'ulli siempre para un bien común, una realización en comunidad complementaria, y el desarrollo de la música como función.

En el libro Principio Potosí reverso de la socióloga Silvia Rivero Cusicanqui y El colectivo (2010), donde se realiza una investigación de la revelación del manifiesto de la cosmovisión andina a través de la pintura colonial de diferentes artistas encontramos dentro de la música presente en el ritual de

entrega a la Pachamama, dentro de estos escritos está el del autor Eduardo Schwartzberg que analiza la pintura “el musico deshonesto” de Caquiviri.

Ilustración 2 - El Musico Deshonesto



Fuente: Serie de Las Postrimerías, 1739 Iglesia de Caquiviri, provincia Pacajes, La Paz p.38,55 Eduardo Schwartzberg Arteaga

En la siguiente pintura y gracias al análisis de Schwartzberg provoca a la pregunta de porque estos demonios en la pintura están rompiendo los tímpanos de este músico, ¿a qué se refiere? Para el mundo andino la música es parte del ritual de lo espiritual, existe dentro del conocimiento de la música andina un ser llamado Sirinu.

Para los músicos andinos, el Sirinu significa la relación del hombre con aquello que es indescifrable, lo extrahumano, basado en tratos y pactos entre dos mundos conectados por una relación espiritual-ritual que permite el equilibrio dinámico del sentido de colectividad. Por eso no existen autores: nadie puede ser dueño de algo que no le pertenece. (SCHWARTZBERG, 2010, p. 38)

El cuadro termina representando aquella descontextualización de la música indígena que es repetida y llevada a la ciudad con fines comerciales, es por esto que el musico debe ser castigado, por ser deshonesto con la música.

3. LA MÚSICA INDÍGENA, EL INDIGENISMO MUSICAL, INSTRUMENTOS NATIVOS Y SU FUNCIÓN SOCIAL

3.1. MÚSICA INDÍGENA

Hablar sobre música indígena de tradición oral como María Eugenia Soux (2002) menciona se torna difícil ya que la música hecha en aquel momento y para tal acontecimiento no es la misma si es interpretada bajo otro contexto;

sin embargo, hablar sobre música indígena nos remite históricamente a que la música para nuestros pueblos era de practica ritual, climatológica, agropecuaria y parte de la vida de cada pueblo. (CRESPIAL, 2012)

En el trabajo *Música Aymara, Bolivia, Chile, Perú* realizado por el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina - CRESPIAL en 2012, en donde varios investigadores hablan sobre la música del pueblo aymara, nos trae bastante información sobre el significado y la conexión de la música con los pueblos, de los instrumentos con las personas y de la significación de la música de una de las naciones que aun resiste y es bastante fuerte en América Latina.

Se mencionan tres aspectos importantes dentro de la música aymara: es que dentro del runasimi aymara, no existe como tal la palabra música, sino que todo está dentro de palabras como la danza (Thuquña), el canto(Kirkiña), y la interpretación del instrumento, el soplar el instrumento (phusaña), la relevancia del toque de instrumentos aerófonos, y el dominio y compartir la música se entre y para todo el pueblo, son parte de esto mujeres, hombres, y niños (CRESPIAL, 2012, p. 10) y que la música es parte como era explicado dentro de la cosmovisión andina, en dos ciclos agropecuarios-climatológicos importantes la época seca, y la época de lluvias.

La música cumple una característica cíclica, su melodía dependerá de la época, pero también de cada región ya que esta llegó a tomar las características de cada región en donde es ejecutada, al igual que los instrumentos, por ejemplo: sikuris (Italaque) o tarkas(qurawara de karangas).

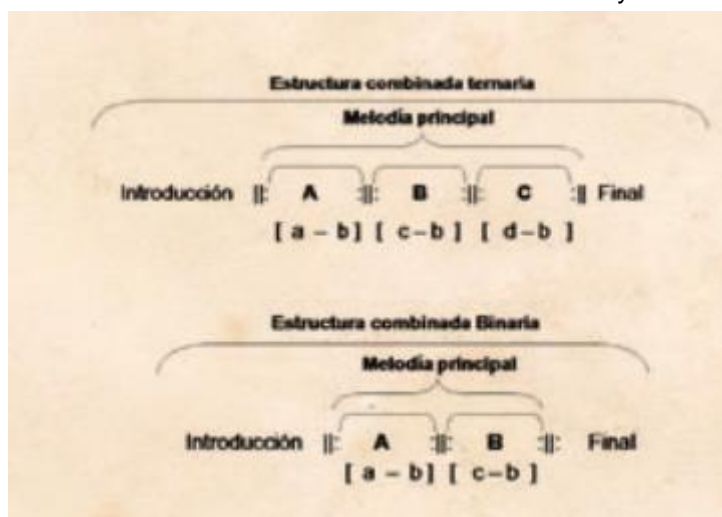
Cuando una persona joven, en proceso de aprendizaje, quiere interpretar un instrumento es advertido de no tocar un pinkillu en awtipacha, o viceversa, no soplar un siku o qina en jallupacha ¿Cuál la razón? Los abuelos y maestros afirman rotundamente que si se toca el pinkillu en awtipacha, vendrán las lluvias; y por otro lado, si se toca el siku en jallupacha, vendrá el viento y la helada excesiva afectando a la comunidad. Esta relación se puede entender también, al contrario: se debe tocar el pinkillu en jallupacha para asegurar que caigan las lluvias; y se debe tocar la qina y el siku en awtipacha para asegurar el viento y la helada en beneficio de la comunidad (CRESPIAL, 2012, p. 11)

Esto nos permite la comprensión de la importancia de la música en comunidad para no alterar el ciclo agrícola o climatológico, por el bien de la

comunidad, hay música para cada momento, y esto se debe respetar para no alterar la productividad ni el tiempo-espacio, de conexión con la Pachamama.

La importancia de la estructura musical en las piezas aymaras es también una de las características que nos trae la investigación de CRESPIAL, sin embargo, no profundiza con un análisis temático, pero nos explica la importancia y también la variación de esta estructura formal en la música aymara que dependerá también de la región, época, e instrumento, es decir del contexto musical de la pieza.

Ilustración 3 - Forma estructura de la música Aymara



Fuente: (CRESPIAL, 2012, p. 13)

En la ilustración se nos muestra la estructura principal, y la repetición motivica o de frases que se encuentra dentro de la música aymara, dentro de dos tipos de estructuras la binaria y la ternaria, sin embargo, cabe recalcar que está siendo una música cíclica, y comunitaria puede ser tocada por varias horas, hasta varios días, ya que esto permite la conexión del hombre con la Pacha, a través de la música.

3.2. INSTRUMENTOS, TROPAS E INSTRUMENTISTAS

Los instrumentos musicales dentro de la música andina, indígena cumplen de igual manera a parámetros y ciertas características para su utilización, la clasificación de los instrumentos en el trabajo de Honbostel y

Sachs (1914) parece ser apropiada para la realidad americana (PÉREZ; GILI, 2013, p. 42)

Considerando esta y la descripción tanto en el Libro *Instrumentos musicales de Bolivia()* y *Música Aymara, Bolivia, Chile y Perú(2012)* los instrumentos se dividirán en: membranófonos: donde se encuentran las wankaras, tambores, de cuero, idiófonos: castañuelas, platillos, percusión aerófonos: como la zampoña, quena, tarkas, mohoceños, pinkillos, que son los de mayor importancia para la difusión de la música autóctona en conjunto con los membranófonos ya que estos son empleados en el cambio de épocas (CRESPIAL, 2012). Y los cordófonos: provenientes de la vihuela después de la colonización probablemente, como el charango.

Explicaremos a través del siku como se entrelaza toda la vivencia y conocimiento de la música andina a través del instrumento:

3.2.1. Sikuris Italaque La Paz-Bolivia

Los Sikuris de Taypi Ayca, pueblo del distrito de Italaque¹³ pertenecientes a la provincia Camacho en la ciudad de La Paz, es uno de los diferentes estilos de sikuris del altiplano en Bolivia. Es uno de los distritos más importantes para el estudio del Siku y los sikuris ya que se cree que es uno de los lugares de origen del instrumento y también siendo uno de los lugares de más maestros de ejecución.

Sikuri es un término que se le da también al ejecutante de sikus (instrumento construido con caña hueca), o nombre criollo la zampoña, estos son ejecutados en tropas con la construcción de los sikus en distintos tamaños, Sankja (Mayores), malta (Mediano) y ch'ulli (pequeño, pajarito) afinadas por octavas paralelas de manera diatónica (CAVOUR, 2010, p.39).

¹³ Sikuris Taypi Ayca Italaque provincia Camacho
<https://www.youtube.com/watch?v=9JUmgOXJ1Yo>

Ilustración 4 - Sikus de diferentes tamaños¹⁴



Este instrumento es dividido en dos amarros denominados Arka de 7 tubos (el que sigue) e Ira de 6 tubos (el que guía), la música a ser interpretada por estos instrumentos y ejecutantes será de característica más lenta y ceremonial, respondiendo a un llamado y a una conversación de pregunta y respuesta.

Lo ejecutan en grupo divididos en dos bandos (unos comienzan y los otros siguen) ...los sikuris (ejecutantes) toman los sikus con la mano izquierda y al mismo tiempo tocan con la derecha los bombos khantus (CAVOUR, 2008, p. 40)

Este tipo de práctica musical obedece a la parte más ritual y tradicional dentro de la cultura aymara – quechua y la música boliviana, que con el tiempo fue llevada a la práctica del folklor citadino con la migración.

La función de la música está ligada con el calendario agrícola aymara-quechua y la música tendrá su función para que esta pueda cumplirse, es decir que la música no solo es una forma de expresión, sino que cumple la función de conversación, agradecimiento y retorno de la madre tierra, la Pachamama.

Los sikus son instrumentos de origen preincaico, en culturas milenarias eran hechos de hueso o cerámica actualmente son contruidos con caña afinada según longitud de los tubos de forma diatónica, sin embargo, la construcción no es lo único que se necesita para que estos puedan transmitir música, sino que

¹⁴ Disponible en <http://tierradevientos.blogspot.com/>

se necesita el permiso de la naturaleza para que estos puedan hacer y llevar música. El proceso de serenamiento de los sikus. "Debes dejar serenar a la brisa del amanecer que afine tu zampoña", mencionan los sabios de la comunidad (BERNAL, 2015).

El proceso de serenar los instrumentos consiste en llevar una vez terminados los instrumentos a la orilla de un lugar donde este el agua que es el lugar donde vive el "sereno" ya sea a la orilla de un río, un lago o un acantilado. Este se quedará ahí hasta el amanecer para que el sereno lo afine, muchos de los mitos cuentan que uno de los músicos se quedara con la tropa construida en el serenamiento y será la naturaleza la que sople la primera melodía mediante el viento que hará cantar la caña y así el músico llevara la música para el pueblo.

3.3. EL INDIGENISMO PRESENTE EN LA OBRA MUSICAL DE BOLIVIA

El indigenismo musical dentro de Bolivia se dio en el último cuarto del siglo XIX y principios del siglo XX entre los principales compositores que comenzaron a abordar esta clase de tema dentro de la música, están Auza (1915-), Ballivián (1831-1874), Modesta Sanjinés (1832-1887), Eduardo Caba (1890-1953) y Simeón Roncal (1870-1953) (PINTO, 2005).

Sin embargo, si bien en esta época se buscaba una serie de identidad nacionalista por causa de los sucesivos conflictos bélicos dentro del país y América Latina, el papel del indígena no hacía parte de la sociedad sino era para estar al servicio de la clase mestizo-criolla (GARCIA, 2000 apud. PINTO, 2005)

La estratificación de clases se sentía en la época de dominio colonial también en la música, para los pueblos originarios esta tenía más un sentido ancestral y ritual, para la elite era parte de la diversión y entretenimiento de las fiestas de etiqueta se escuchaban las cuecas y los kaluyos después de que todo el mundo ya estaba "fuera de la etiqueta" (SIGL; SALAZAR, 2012) esta música podía ser tocada entre las personas de la familia, reuniones de amigos ya que en las fiestas de la elite, se seguían escuchando las mazurcas, los valeses y las zarzuelas, bailes de salón y música europea (PINTO, 2005).

Toda la corriente indigenista que buscaba enaltecer la figura del indio dentro de América Latina para esta época traía a la literatura, el arte y la política la presencia de este como un reivindicativo imaginario, sin embargo, en el manejo político este, no estaba incluido en las decisiones ni beneficios del estado.

Una de las obras que se reconoce como pionera de la inclusión de este tema aun en el siglo XIX es el tema “Zapateo Indio” de Modesta Sanjinés (ALANDIA; PARRADO, 2015), siendo esta una obra para piano que según la historia se intenta imitar lo que se escuchaba en las afueras de la ciudad.

Históricamente este comentario nos indica dos puntos: el hecho de que la música de “indios” pertenecían a las afueras de la ciudad, esto se debía a que los indígenas no tenían acceso al centro de la ciudad, esto por la separación estratificada de la raza daba lugar a que su paso era prohibido en esta época y el segundo punto demuestra el arriesgado hecho de una mujer que era parte de la oligarquía citadina se atreve a incluir el tema en una de sus obras.

En el trabajo de María Eugenia Soux (2002) utilizado en las investigaciones de Telma Gómez Pinto nos explica el proceso por el cual la identidad nacionalista se va adquiriendo dentro de Bolivia, a través de la división racial entre mestizos, criollos e indígenas y como se va acercando estas tres diferenciaciones a través de la música para la búsqueda de su identidad antes y después de la guerra del chaco.

3.4. PIANISTAS Y OBRAS BOLIVIANAS CON TEMÁTICA INDÍGENA PARA PIANO

Es importante mencionar el trabajo realizado por compositores y pianistas bolivianos con temática y búsqueda de lo indígena o autóctono con respecto al piano, entendiendo la búsqueda social y la época a la cual pertenece su trabajo, ya sea estos dentro de la música escrita como de la música popular entre muchos tenemos a los que tomamos como referencia para el siguiente trabajo:

Eduardo Caba (1910-1993): compositor con trabajos como *Aires indios* para piano, es uno de los trabajos más respetados y difundidos en el piano con temática indigenista.

Modesta Sanjinés (1832-1887): *Zapateo Indio* es una de las obras que trajo primero la temática indigenista, y la representación del paisaje también se siente en su obra *Recuerdo de los andes*, sin embargo, dentro de formas europeas.

Rudy Franco (s/f): pianista, compositor y arreglista *El piano de los andes* su trabajo es denominado bajo este nombre ya que su búsqueda y presentación trae arreglos de música tradicional de los andes, o representaciones del cotidiano o del paisaje, elementos que contiene y se ve en los andes, y utiliza ritmos tradicionales de Bolivia fusionándolos con tendencias más modernas.

Nicolás Suarez (s/f): pianista, compositor, arreglista, con un trabajo importante dentro del piano en Bolivia, participe de uno de los grupos más reconocidos como Wara y su trabajo solista, como compositor y pianista, una de sus obras mas importantes es la opera *El Compadre*

Oldrich Halas (1967): Compositor, de importantes obras bolivianas para piano, bajo un lenguaje más contemporáneo.

Mariana Alandia (s/f): pianista e investigadora de obras para piano de música boliviana escrita del siglo XX, junto a Javier Parrado (s/f) investigan y dan a conocer obras de Modesta Sanjinés, y la principal obra de Eduardo Caba colaborando con la investigación, la recolección de partituras, grabación de estas, y difusión del trabajo de los diferentes compositores bolivianos de esta línea.

Freddy Mendizábal (s/f): Pianista, compositor, arreglista que participo de proyectos en donde se fusionan los ritmos tradicionales ya sea con el jazz, el rock o mismo con algo más tradicional, trabajo con importantes grupos de música boliviana y actualmente con Aymuray dentro de la música boliviana contemporánea (MIRANDA, 2016)

Delfín Sejas (1932): destacado Pianista, compositor y difusor de música tradicional boliviana

Simeón Roncal: Pianista compositor, creador del álbum *20 cuecas para piano* uno de los libros más estudiados dentro del repertorio de piano boliviano.

Sin embargo, si bien los músicos nombrados, no son los únicos cabe mencionar un importante trabajo. en la revolución del pensar de la música en Bolivia, con la creación de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos,

dirigida y creada por el maestro Cergio Prudencio (1955) quien no solo trajo un importante levantamiento de investigación acerca de los instrumentos y las practicas instrumentales nativas, sino que hizo repensar la música boliviana a través de la valoración de lo autóctono y el alcance musical para todos a través de la enseñanza de estos instrumentos.

4. MÚSICA INDÍGENA APLICADA AL PIANO, BÚSQUEDA DE SONORIDAD, Y EXPERIMENTACIÓN

“Si olvidamos la lengua originaria, olvidamos también el pensamiento” Luzmila Carpio.

En este capítulo tratamos el tema de la música indígena aplicada al piano a través de la experimentación y la asimilación de cada concepto que involucra la práctica y reproducción de este tipo de música. Si bien puede llegarse a pensar como una música diferente, en realidad es la función de esta la que es diferente y lo único que cambia en este caso es el medio por el cual el mensaje es transmitido, en este caso para la Pachamama, o para la representación o agradecimiento, con cantos, melodías hechas en comunidad.

Elegimos música de la región andina de Bolivia, de dos cantautores indígenas del siglo XX que tuvieron la oportunidad de compartir su música con el mundo, de sobrepasar las fronteras, adversidades del clasismo y la diferenciación social y por otro lado los músicos de lo Sikuris Italaque que son parte de la música más tradicional de Bolivia.

4.1. MÚSICA DE LUZMILA CARPIO, ALFREDO DOMINGUEZ, SIKURIS ITALAQUE. MÚSICA DE LUZMILA CARPIO, ALFREDO DOMINGUEZ.

4.1.1. Luzmila Carpio

Luzmila Carpio nació en la comunidad de Qala Qala (Piedra Piedra) en el departamento de Potosí, región andina de Bolivia perteneciente al ayllu de Panakachi, fue criada dentro de una familia quechua-aymara, en donde junto a su madre y abuela aprendió sobre el canto como medio de dialogo con la naturaleza y la Pachamama, a través del “canto de los pájaros en armonía con la Madre naturaleza”(VEGA, 2017, p. 20), vocera de los pueblos indígenas a través del canto y su dialogo con los diferentes escenarios del mundo siempre pensando en la función ritual y ceremonial de la música, esta música que es en comunidad y para una conversación entre la pacha y el mundo de acá.

En las culturas indígenas como la Quechua o la Aymara los pájaros pueden anunciar, el cambio de clima, de temporadas, traen presagios, nuevas épocas y muchas veces su canto puede sanar personas. Esto nos trae Luzmila con la concepción del canto como modo de agradecimiento con la Pachamama,

ella aprendió por medio de su madre y su abuela a escuchar, y a imitar para aprender que mensaje nos traían los pájaros con su canto, sin embargo, este entendimiento y concepción de la presencia de los pájaros para los habitantes del mundo andino siempre tuvo una significación muy importante, Franz Rocha amauta e investigador nos traerá su pensamiento y ejemplos que aparecen en el trabajo de acercamiento a la cosmovisión andina de Hugo Zenteno.

Este señala que “Nuestras culturas conocieron perfectamente la estructura viva y vital del cosmos, es decir de la visión andina, donde todo vive [...] por lo tanto nuestra comunidad está relacionada con el cosmos.” (ROCHA, 2004 apud. ZENTENO, 2009, p. 88) la misma naturaleza hablara con las personas a través de señales, o indicaciones que hace la misma informando a los habitantes, esto para la gente urbana puede no ser perceptible a simple vista, sin embargo, se suele recurrir a amautas o a los achachilas sabios para saber su significado.

También existe una comunicación continua entre el universo y los seres humanos, a través de los animales, un claro ejemplo de este tipo de comunicación es la choka, ave lacustre que anida en las totoras a orillas del Lago Titicaca. Cuando esta ave anida en las partes altas de los totorales, se sabe a ciencia cierta que existirá un período de mucha lluvia, que elevará el nivel del lago inundando las zonas bajas de las orillas lacustres. Si la choka anida en las partes bajas de los totorales, existirá un período de poca lluvia y los niveles del lago no subirán mucho, permitiendo el cultivo agrícola en las zonas bajas. (ZENTENO, 2009, p. 88)

Es así como, Luzmila creció desde su niñez cantando. Aprendiendo de su madre y de su abuela cantos de tradición oral, otra forma fue imitando a los pájaros ya que estos traen en su canto varias de las creencias del pueblo andino.

también ahí para nosotros están los pájaros, para las comunidades andinas a 4000 metros de altura, tenemos muchos pájaros, y nos traen muchos mensajes, mensajes de cariño, mensajes de rogativas, por ejemplo hay un pájaro que dice: para que llegue la lluvia, nos ayuda a rezar para que llegue la lluvia en tiempos de sequía y dice así... “chullu chi chullu chi kuritupa” que significa, haz que caiga lloviesita como una caricia a la tierra, para que las lombricillas no tengan sed, y esas frases musicales nosotros las interpretamos, hay pajaros que cantan en quechua y pájaros que cantan en aymara (CANAL ENCUESTRO, 2017 m.33)

Importante representante de la música indígena en quechua y aymara en el mundo, por la manera en la que llevó la música de estos, y principalmente por hacerlo en los idiomas aymara y quechua, en una entrevista la cantante da

a conocer: “Trato de hacer conocer de dónde vengo y de dónde soy. Dar a conocer el idioma quechua y aymara, ya que, si olvidamos la lengua, olvidamos el pensamiento(LA NACION, 19 de mayo 2017)¹⁵.

En este pensamiento notamos la importancia de la conservación del idioma para el desarrollo del pensamiento que influye en el modo de vida de las personas. El escritor Vega en su libro ¹⁶ discute conceptos como la transculturalidad y la descolonización, la importancia del runasimi, que salieron de acuerdo con la discusión del canto y las canciones de la interpretación de Luzmila, este personaje que trae junto a él y a la música el situar el pensamiento de la cosmovisión andina, el canto del norte de Potosí, el canto en Runasimi¹⁷ (Lengua indígena) y la interpretación de este repertorio en distintos escenarios.

La celebración que Luzmila hace con su música es, como ella señala en entrevistas¹⁸, una celebración para la Pachamama, para la vida y para la naturaleza, la relación que hay entre hombre y naturaleza. Una característica de la cantante es el señalar la región y el pueblo donde nació, y como ella afirma en el pequeño pueblo no existía presencia de la Iglesia lo cual nos da a conocer un trabajo menos intervenido por el catolicismo en el desarrollo del canto potosino y la adoración o entrega de la música a la madre tierra.

El canto, la música y la danza dentro de la cosmovisión andina son los intermediarios entre la vida productiva del hombre y la naturaleza, el Jaqui y la Pachamama (MENDOZA, 1989). Es decir, que todo dependerá de la cosmovisión de cada cultura, en este caso la ofrenda mayor a la Pachamama y el cumplimiento de los ciclos de productividad agrícola.

El runasimi vendrá a ser bastante importante para el intermediario entre la naturaleza y los mensajes del hombre, es por eso que analizaremos dos canciones compuestas por Luzmila que evocan a uno de los elementos más importantes para el surgimiento de la música, de la vida y del nacimiento de estas en la tierra: El agua.

¹⁵ La Nación periódico argentino

¹⁶ Hugo Vega “Luzmila Carpio en el escenario mundial: Diálogos Civilizatorios: Transmodernidad e interculturalidad.

¹⁷ El runasimi viene a ser el lenguaje materno refierese al idioma, no a la lengua específica.

¹⁸ Entrevista Centro Cultural Kitchner Buenos aires-Argentina, 2017

4.1.2. Alfredo Domínguez (1938-1980, Tupiza Potosí -Bolivia)

Alfredo Domínguez Romero (1938-1980), nacido en Tupiza, es cantautor, compositor y tocador de guitarra como él se dice (LACERNA,1976¹⁹) poeta y artista plástico, trabajador en la zafra, vendedor de dulces y futbolista. Entre sus múltiples facetas es un importante músico para el surgimiento del neo folclore¹⁹ en Bolivia. Vivió en un periodo difícil y sufrió varios malos tratos debido a su condición de indígena, época en que los derechos de los indígenas no eran consolidados ni garantizados por las instituciones y organismos del país²⁰.

Hoy en día en Bolivia las distintas obras de Alfredo Domínguez están en conservatorios, e interpretados por grandes guitarristas clásicos e incluso su obra es comparada con Villalobos, Tárrega, pero en realidad es una obra bastante popular donde sus canciones son interpretadas por la gente del pueblo es decir por todos como él lo deseaba.

Alfredo Domínguez es el guitarrista y compositor folklórico más sobresaliente que ha tenido la historia de Bolivia. Fue el que le dio una nueva personalidad a la guitarra boliviana. Así como Argentina tiene a Eduardo Falú, Paraguay a Agustín Barrios, Brasil a Heitor Villa-Lobos y España a Francisco Tárrega, Bolivia tiene a Alfredo Domínguez (CORREODELSUR, SABADO,28 de enero de 2017).

Su obra musical era para todos, autodidacta pero gran amante de todo tipo de arte en lo especial por todo lo que se trate con Bolivia su misión era llevar Bolivia y su esencia a donde él fuese. Encontramos dentro de su obra, dadas sus propias vivencias, una gran crítica, siempre satírica e irónica a lo social, crítica a lo burgués y al aprovechamiento de alguien superior quizás ¿el colonizador?, que la historia cuenta como se aprovecharon de la tierra donde vivía.

La descolonización presente en el lenguaje musical de la obra de Alfredo Domínguez es un hecho que nos revela como el artista, resta importancia a la discriminación manifestada por los europeos— que aun mantenían vestigios de lo que eran las sociedades estratificadas, producto de los procesos de colonización emprendidos desde Europa ²¹—y se rehúsa a deslindarse de sus

¹⁹ Neo folclore movimiento musical de los 60 que buscaba la estilización de la música tradicional.

²⁰ Insertar cita sobre reconocimiento indígena

²¹ Si...señora soy un indio, disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=J424m5xYnrQ>

orígenes. Domínguez al vivir en Suiza siguió haciendo lo que él hacía, pero también nos devela el hecho del hombre indígena viviendo en Europa.

4.2. ANÁLISIS

4.2.1. Feria – Alfredo Domínguez

Para el siguiente trabajo es necesario abarcar distintos modos de abordar el análisis de una obra, latinoamericana, boliviana e indígena para lo cual llevaremos a cabo un análisis musicológico, interdisciplinar y conceptual del discurso musical pero también nos enfocaremos en el análisis musicológica de elementos musicales tales como elementos armónicos, sonidos y texturas para la representación del concepto total de la obra.

Cabe recordar que gracias al trabajo de transcripción del guitarrista tarijeño Fernando Arduz (1958) la obra vuelve a tomar vuelo como menciona Pantoja en una de sus entrevistas en la radio Erbol.²² Al llevar las piezas a la partitura, la difusión, ejecución e interés por el compositor llega a instituciones de enseñanza como el conservatorio, aunque la importancia no es como debiera ser, esta permite que el compositor siga vivo a través de su obra.

La pieza “Feria” grabada en 1970 por Domínguez es una de las obras más ejecutadas del compositor con un gran juego melódico, rítmico que trae representaciones de las ferias andinas construyendo un paseo interior y exterior a través de la feria. De carácter festivo la obra presenta secciones distintas que están relacionadas entre si a través del paisaje sonoro el cual representa las cosas que encontrarías en una feria, ser espectador y ser parte de esa feria.

4.2.1.1. *Elementos armónicos.*

La escala pentatónica está ligada a la música andina, a través de un proceso que se lleva a cabo desde los años 60 de moda de lo andino ser pentonico ya que se comenzaba a grabar temas andinos en estudios en Francia y Suiza y a destacar el elemento pentatónico, si bien esta es una de las muchas características, no es la única dentro de la música andina; a través de esta ligación cultural se ha hecho una unión superficial de lo andino a lo pentatónico, esa es una de las asimilaciones que la gente tiene a través de lo

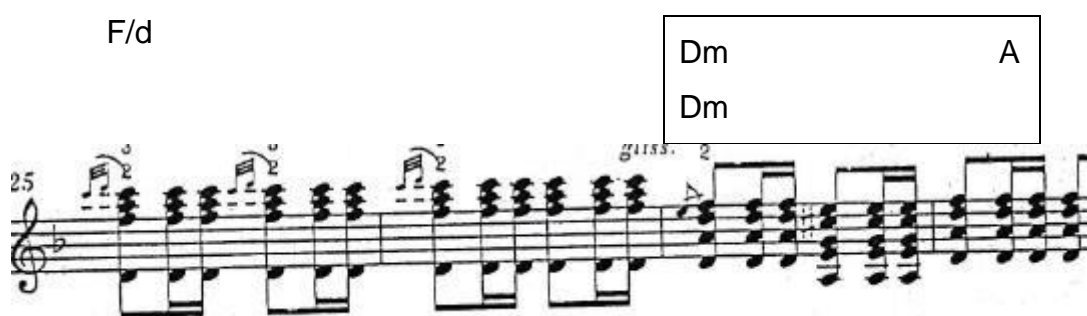
²² Inserir entrevista de la radio Erbol.

Dentro de los primeros dos compases ya se afirma la imponente andina a través de la pentatónica en (re) el uso de esta escala se denota tanto en sonoridad como en la construcción a lo largo de la pieza las notas que conforman el campo sonoro de la siguiente colección armónica.**fig.1**

Podemos observar en la **fig.2** que los ornamentos presentes para ataque de los acordes son característicos e importantes para simular o representar el ritmo de cada una.

Claramente podríamos decir que la siguiente pieza está dentro de un Dm ya que se encuentra un A-dominante que vendría a ser el V grado dentro de la utilización del discurso musical tradicional occidental, sin embargo, esto se debe a la transformación de lo meramente pentatónico hacia un pentatónico no exacto con inflexiones cromáticas, lo ideal sería encontrar un V grado menor como cadencia o como parte del campo armónico.

Figura 2 - Armonía



En cuanto a armonía podemos encontrar que la construcción armónica es bastante simple y común dentro de la música popular andina el uso del III grado mayor un primero que juega con un “V” constante, pero al escuchar podemos ver que las relaciones no se dan verticalmente sino horizontalmente y que la melodía será la que guiará el camino de la armonía.

Los acordes están contruidos sobre triadas menores o mayores preferentemente reforzadas con cuartas y quintas paralelas estos intervalos serán importantes para logran la sonoridad en el momento del rasqueo.

4.2.1.2. *Relaciones miméticas dentro de la obra*

Tomando como ejemplo el trabajo de Emerson (2003) podemos observar si existen relaciones miméticas con los materiales presentes en la pieza y las posibles representaciones dentro de esta.

Es en este punto que el compositor debe llevar en cuenta la respuesta del público; su intención puede llevar al oyente a olvidar o ignorar el origen de los sonidos utilizados y mismo así, fallar en su objetivo (EMERSON,2003).

Como menciona el autor, los elementos utilizados por el compositor en su obra tendrán cierto efecto en la gente, esta decisión será importante para llegar al objetivo de representación conceptual de cada idea.

Es por eso por lo que a través de este pensamiento dividimos la obra en los siguientes elementos:

INTRODUCCION: Llamada en pregunta y respuesta similar a las tropas de instrumentos nativos.²³

MELODIA AGUDA: voz femenina chillona característica de las potosinas.²⁴

RASGUEO: muestra del ritmo, una especie de alusión al carnavalito, al zapateo.

PERCUSION: wankara tambor andino que acompaña a las tropas de instrumentos nativos. Zapateo

FINAL: final parecido a la introducción característico de la música andina.

Todos estos elementos que cumplen esta función en la que la representación de algo real juega a la vez con distintas variables como la técnica y la utilización de exploración de materiales dentro de la guitarra, nos da a conocer claramente la construcción de la sintaxis del discurso a través de cada elemento utilizado.

La develación de mostrar el paisaje sonoro creado a través de la guitarra y la representación de “la feria” andina se da a conocer en distintos planos en la obra de Domínguez, es como si fuera una especie de transportación personal dentro de la obra, en la que se encuentran tres personajes. El que es parte de la feria, el que observa desde afuera y el que se encuentra haciendo música para la gente con motivo festivo.

²³ Referencia de llamada <https://www.youtube.com/watch?v=8xfck2huoZc>

²⁴ El canto de las mujeres en la puna-Potosí. <https://www.youtube.com/watch?v=BDR6KxDsEv4>

típicos en paisajes del altiplano tanto en el clima como se ve en los colores de la tierra, la representación de esta feria está siendo llevada a cabo otra vez a través de su construcción a que el oyente se sienta dentro de una feria y se ponga a bailar o se sienta dentro de una feria donde los detalles abundan, hay música, ambiente, festejo pero también hay aire, tierra y todo un paisaje implícito en esta.

4.2.2. Chillchi Parita (Suave Lluvia), Chuwa Yaku Kawsaypuni (El Agua Cristalina Es Vida) De Luzmila Carpio

4.2.2.1. *Chillchi parita* (2014)

Esta canción pertenece a un corto animado que trata sobre la utilización del agua esta basado en una leyenda llamada *La abuela grillo* o Direjna , la cual es una leyenda del pueblo Ayoreo que vivía entre Paraguay y Bolivia, en donde se creía que los humanos eran mitad animal mitad humano, la madre de ese lugar era la abuela grillo o Direjna (dueña de las aguas), la cual tenía el canto para llamar la lluvia y hacer que florezca el maíz, y provea de agua al pueblo no haciendo faltar la lluvia.²⁵

La música compuesta por Pablo Pico, Uma Churita y Luzmila Carpio que es también la participe en la interpretación, está escrita en quechua y hace evocación a llamar a la lluvia de una forma cercana, cariñosa, respetuosa y agradecida.

Letra de Chillchi Parita (Suave llluecita)

(quechua)

Ch'illchi, ch'illchi paritay
Ch'illchimullaypuni, ch'illchi paritay
Ch'illchi, ch'illchi paritay
Ch'illchimullaypuni, ch'illchi paritay
Ch'illchillay, ch'illchillay
Ch'uuya, ch'uuya, ch'uuya,
ch'uuya paritay
Ch'illchimuy, ch'illchimuy
Ch'uwa, ch'uwa, ch'uwa,
ch'uwa yakitu
Ch'illchi, ch'illchi paritay
Ch'illchimullaypuni, ch'illchi paritay

Ch'illchi, ch'illchi paritay
Ch'illchimullaypuni, ch'illchi paritay
Ch'illchillay, ch'illchillay
Ch'uuya, ch'uuya, ch'uuya,
ch'uuya paritay
Ch'illchimuy, ch'illchimuy
Ch'uwa, ch'uwa, ch'uwa,
ch'uwa yakitu

(español)

Suave, suave, lluecita
Siempre lluéveme, suave lluecita
Suave, suave, lluecita

²⁵ “En los tiempos antiguos, los Ayoreos llamaban abuela grillo o Direjna al grillo más grande que es el dueño de las aguas y que no resiste el calor. Una vez, la abuela hizo llover tanto sobre el pueblo Ayoreo que éste se inundó, entonces los habitantes le pidieron a la abuela que abandonara el lugar. Con mucha tristeza, la abuela deja la comunidad y se va caminando. Por donde pasa deja el rastro de ríos y lagunas. Mientras tanto los Ayoreos empiezan a padecer de sequía y calor hasta que deciden ir a buscar a la abuela grillo siguiendo su rastro”.

Siempre lluéveme, suave lloviecita
Sigue lloviendo, sigue lloviendo (se lo
está pidiendo a la lluvia)
Pura, pura, pura, lloviecita
¡Lluéveme, lluéveme!
Pura, pura, agüita.

Suave, suave, lloviecita
Siempre lluéveme, suave lloviecita
Suave, suave, lloviecita
Siempre lluéveme, suave lloviecita
Sigue lloviendo, sigue lloviendo (se lo está
pidiendo a la lluvia)
Pura, pura, pura, lloviecita
¡Lluéveme, lluéveme!
Pura, pura, agüita.

Observamos en la letra de la música la intensidad y la importancia de la transmisión del mensaje en el idioma runasumi, este utilizara las terminaciones de las palabras en -ay- volviéndose estas palabras en diminutivo, que generalmente son dichas con cariño dentro de la trata en la región andina.

La letra lleva consigo un solo significado el cual es, la importancia de la llegada del agua en forma de lluvia, la cual es necesaria para los sembradíos, para las flores, los animales y la existencia de vida en nuestro planeta. El canto repite dos veces la única estrofa formada por ocho frases, las cuales se agrupan en cuatro pares, la repetición dentro de la música andina es una característica esencial, eso se ve en las piezas instrumentales tanto como en el canto, ya que la melodía es corta y muchas veces es una sola, o es una de pregunta y respuesta.

Para llevar a cabo el análisis de interpretación que nos ayudara a dialogar dentro de la inserción del piano como instrumento “traductor” y emisor del mensaje tomamos el archivo audiovisual del concierto “Celebración” de Luzmila Carpio en el Centro cultural Kitchener (CCK)²⁶ en Buenos aires, Argentina a mitades de 2017, en el cual se encuentra la interpretación de este tema y un poco de la explicación del pensamiento al armar las melodías y los mensajes.

¡También están, ahí están los pájaros que para nosotros allá en las comunidades andinas a 4000 metros de altura tenemos muchos pájaros, y nos traen muchos mensajes, mensajes de cariño, mensajes de rogativas, por ejemplo, hay un pájaro que dice, para que llegue la lluvia, para pedir la lluvia nos ayuda a rezar cuando hay tiempos de sequía no! Entonces dice así, -chullu chi chullu chi quritupa- que significa: haz que caiga lloviecita, como una caricia a la tierra, para que las lombricillas no tengan sed, y así, las frases musicales nosotros lo interpretamos. Hay pájaros que cantan en quechua y hay pájaros que cantan en aymara. (Carpio, 2017)

La conformación musical con la que trabajará Luzmila en esta ocasión será, piano acústico, teclado electrónico, bajo eléctrico, batería, guitarra

²⁶ YouTube. En concierto. Música en el CCK: Luzmila Carpio (capítulo completo) - Canal Encuentro. Vídeo (55min18s). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=iesAhFEoG_g&t=1875s Acceso en: 12 ago. 2017 minuto 23 aprox.

electroacústica, vientos andinos entre ellos Sikus y quena, y ella en la voz y el charango.

Esta conformación mucho más arriesgada para lo que vendría a ser la música “tradicional” nos llevara a pensar en la descolonización en la interpretación de la música de la cantautora.

De manera musical se conforma de dos frases una de pregunta y una de respuesta, hablando técnicamente, sin embargo, escuchamos, y encontramos un elemento importante dentro de esta interpretación que es el viaje y el dialogo constante entre cada instrumento con la frase de la música, que se repite ocho veces en primera comenzando con la presentación de este con el piano, seguido de tres repeticiones de la voz con letra, un solo instrumental con vientos, seguido de la vuelta con otras tres repeticiones esta última acelerando el tiempo.

Se puede percibir claramente que se trata de un paisaje sonoro y a la vez la imitación del viento y el canto del pájaro llamando la lluvia, y la melodía misma que parecen pequeñas gotas de lluvia, una lluvia suave, que dentro del paisaje urbano boliviano seria “chillchando” una palabra muy usada por todos, para referirse a la llovizna. Este es un caso más de la representación mimética dentro de la expresión musical y la creación del discurso de interpretación.

El piano hará la melodía con diferentes colores, al ir a los más agudos pareciera la imitación de suaves gotas de lluvia, la manera del habla quechua en el canto deberá ser suave y con cariño, mientras la percusión mantiene el ritmo que pareciera una caminata constante, mientras la quena y el siku imitación del viento airoso de la frase pareciera que fuera la melodía pero cantada por el viento, la guitarra tendrá la función de llevar este mensaje con refuerzos de intervalos, y al momento de los unísonos todos ser uno solo, lo cual aparece nuevamente que es la importancia del escucharse los unos con los otros, para que la Pachamama pueda escucharnos a todos juntos que es lo que significa hacer música en comunidad.

La puesta en escena transmite la alegría de llamar y recibir la lluvia, en donde el papel del interprete o el instrumento se desligan de lo que llevan consigo como carga histórica, para cantar un canto que no es para alguien más, sino que es un canto pidiendo a la Pachamama algo que nos hace bien a todos como es el agua.

3.2.2.2 CHUWA YAKU KAWSAYPUNI (EL AGUA CRISTALINA ES VIDA)

En la segunda pieza que veremos llamada *chuwa yaku kawsaypuni* (el agua cristalina es vida) nuestro agente principal sigue siendo el agua, pero nuestro escenario cambia. Así como la representación y conformación instrumental para la transmisión del mensaje.

Chuwa yaku kawsaypuni

Quechua

Chiwanku chiwankituy para yakuta
mañamuy (2x)
Chulluchiy nispa chulluchiy nispa takirikuspa
mañamuy (2x)
Para yaku kawsaypuni phuyu yaku
misk'ipuni (2x)
Sumaj kawsaywan llankayninchiswan
yakitunchispis tiyanña (2x)
Yakuta ujasunpuni sumaj t'inpustapuni
(2x)
Ch'uwa yakitu may kawsaypuni mana sajra
unqay kananpaj (2x)
Yakuta allin kh'awasun may ujyay kawsay
kananpaj (2x)
Mayukunanchis qhuchakunanchis
llimphullapuni kananpaj (2x)

El agua cristalina es vida

Español

Pájaro pajarito mío, ve a pedir agua de lluvia
Trinando, trinando, cantando ve a pedir
Agua de lluvia es vida, agua de nube es
dulce
Con buena vida, con nuestro trabajo, ya hay
nuestra agüita
agua siempre querremos, siempre bien
hervida
Agüita clara, muy buena vida, para que no
haya enfermedad mala
El agua veámosla bien, para que haya muy
buena vida al beber
para que nuestros ríos, nuestras lagunas
estén siempre limpios²⁷

²⁷ <http://lyricstranslate.com/es/chuwa-yaku-kawsaypuni-el-agua-cristalina-es-vida.html>

Como podemos observar, también se refiere a la lluvia sin embargo esta vez no es ella quien traducirá el canto de los pájaros para los humanos sino esta vez, le hablara ella al pajarito, pidiéndole que él vaya a pedir para que caiga la lluvia con su canto, con la importancia de que nos proporcione agua cristalina, esa agua cristalina que es buena para la vida, que es buena para que estemos sanos, y que los ríos y los lagos estén siempre limpios para que nosotros podamos beber.

En una conformación instrumental mucho más tradicional, tomamos como fuente primaria el material audiovisual de este tema, grabado en 1992 para un cassette con UNICEF, en la cual iban desarrollando un proyecto para la preservación y enseñanza de las lenguas indígenas, siempre con la preocupación del pensamiento.²⁸ La instrumentación se conforma esta vez de charango, guitarra, voz, y el canto de los pájaros. En donde se presenta principalmente la celebración de tener agua cristalina en una caminata en conversación, pidiéndole a los pajaritos que vayan a pedir agua.

Luzmila Carpio llevo su interpretación a varios continentes, en el cual su arte del canto sincero en runa simi, le permitió mostrar al mundo la importancia del pensamiento indígena, y con el pensamiento de que “la sabiduría ancestral es la guía, delimita la actitud y el hacer, y el cómo hacer familia en comunidad” (VEGA, 2017, p. 50), sin embargo, como este puede mostrarse o llevarse a cabo en la música llevada a los distintos escenarios? ¿Sin perder la esencia de la función?

Es así como los instrumentos a través del sonido se vuelven intermediarios de mensajes, en los arreglos que observamos podemos ver que se trata de la realización de paisajes sonoros, situarnos geográficamente ya sea en el cielo en el vuelo de un cóndor, o en la tierra en el floreo²⁹ de las llamas, el dialogo que todos construiremos en comunidad será lo que tengamos para ofrecer a la gente y a la Pachamama.

Nuestra intervención se centrará en la inserción de este tipo de pensamiento en el piano, que como ya observamos carga consigo un peso histórico y simbólico, sin embargo, si pensamos en un instrumento encargado de la imitación y productor de sonidos para la conexión y comunicación del mensaje real al momento de interpretar este tipo de música nos abre a las posibilidades en cuanto a la relación mimética con las diferentes cosas que queremos representar, siendo ese nuestro objetivo principal.

²⁸ <http://www.secretlydistribution.com/resources/st006.pdf>

²⁹ El floreo es un ritual por el cual la gente agradece a los animales con marquitas, entregándoles flores de lana de colores, confeccionada por las mujeres, agradecidos y festejando el matrimonio de los animales.

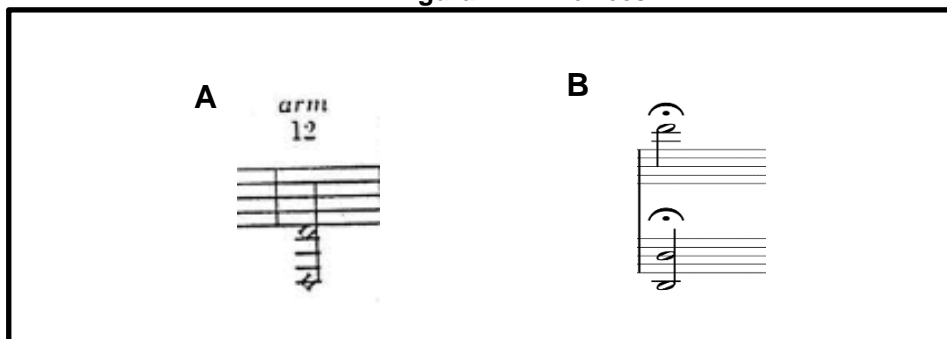
4.3. TÉCNICAS EXPANDIDAS, BÚSQUEDA DE SONORIDADES.

La búsqueda de sonoridad es una de las partes más importantes de la propuesta y el avance en la aceptación a la concepción e interpretación de la música nos ha permitido en estos tiempos volver a lo primitivo, que en mi opinión es el escuchar y el imitar.

Señalamos los puntos en donde fueron aplicados el uso de técnicas expandidas y el uso de búsqueda de sonoridad en las obras:

Feria de Alfredo Domínguez; una obra para guitarra que tomamos de una transcripción hecha por Fernando Arduz (1958) la cual me facilito en la adaptación de la obra al piano, se mantuvieron las notas y los ritmos, y se buscó la idea de mantener y encontrar la sonoridad del rasgueo o la sonoridad percusiva dentro de la obra.

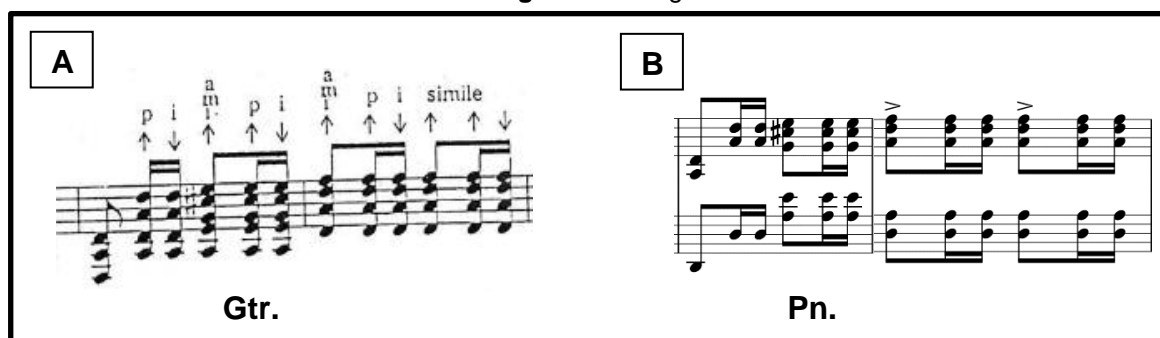
Figura 4 - Armónicos



Fuente: Elaborado por el autor en base a la partitura de Fernando Arduz

Armónico de la guitarra en el piano: en la escritura para guitarra en la imagen A el armónico obedece al armónico de Re. En el piano la manera de utilizar y hacer armónicos se realiza de manera diferente³⁰ pulsando las teclas sin producir sonido liberando los apagadores, y tocando la nota real, de manera percusiva siendo así liberando el armónico B.

Figura 5 - Rasgueo



Fuente: Elaborado por el autor en base a la partitura de Fernando Arduz

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=knYOfy2Xwkw>

Rasgueo de la Guitarra en el piano: El rasgueo en la guitarra es un envidiable recurso musical en la que es indicado a través de flechas que indican el movimiento hacia abajo o arriba de la mano en el ritmo determinado, sin embargo, este fue en medida imitado en el piano a través del toque en bloques de los acordes, de forma percusiva y acentuando en los puntos de ataque de cada figura. B

Figura 6 - Simulación de percusión alterando el sonido natural.

A

Tabalet.....

B

inserir objeto de plastico y madera
entre el re() y re1 para conseguir sonido percusivo.

Cuerda sobrepuesta en la guitarra búsqueda de imitar el sonido en el piano: a través del llamado piano preparado³¹, al inserir cosas que alteran el sonido sobre las cuerdas se consiguió un sonido similar al que se consigue al sobreponer las dos cuerdas 5-6 de la guitarra en la simulación de un tambor. Introduciendo dos objetos rectangulares uno de madera sobre el primer re del piano y uno de plástico en las cuerdas que atienden el re1 conseguimos dos tipos de sonidos para cada uno de los res, y las notas dentro de ese intervalo.

Figura 7 - Ornamentos

A

B

En la imagen denominada ornamentos se puede percibir que los ornamentos antes de los ataques a cada acorde son característicos de la música andina, mantuvimos este en el piano a través de un elemento gestual que permite el efecto.

En las obras de Luzmila Carpio Música en Comunidad:

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=knYOfy2Xwkw>

Más que el uso de técnicas expandidas en las obras de Luzmila fue trabajado el uso de sonoridades e intenciones en el piano, es decir la interpretación conceptual que se podía generar a través de las frases en el piano, el pensamiento de transmisión y significado de la música en la búsqueda de toques que simulen conceptualmente lo que representa cada elemento o significación de la obra.

Esto fue trabajado de tres maneras las levadas, principales de acompañamientos en la música como el trote, el huayño, y el toque ceremonial, a través de gestos, divisiones rítmicas rápidas en las dos manos, como también la imitación de técnicas tradicionales hechas en el piano, que son características del charango como el repique, las melodías con armónicos, y bloques de acordes con melodía en la punta.

La cuestión tímbrica fue uno de los elementos más importantes a seguir en las piezas de Luzmila, ya que se trataba de un encuentro de escucharse uno con el otro, sin embargo, la reflexión e importancia de decir las palabras en quechua con el acento verdadero transmitía el cuidado de la pronunciación de cada palabra.

4.3.1 Experimentación, arreglos, adaptación y resultados musicales.

La experimentación, arreglos y adaptación de las obras tuvieron un fin de que a través de la reflexión sobre todo lo que conlleva interpretar este tipo de música, buscamos nuestras propuestas y objetivos.

Al escuchar la obra *Feria* de Alfredo Domínguez para mí por primera vez interpretada por el guitarrista y compositor Mauricio Montero () siendo esta una de las obras más emblemáticas dentro del repertorio de música boliviana para guitarra, me trajo curiosidad por el compositor y su trabajo. Poco después descubrí que era de origen Tupiceño, trabajador de la zafra, y de costumbres andinas, su carrera y vida un luchador contra la discriminación y la aceptación del lenguaje “indio”, me causo total admiración por su trabajo.

La obra *Feria* trae una serie de elementos diferentes y momentos de representación dentro de lo que viene a ser una feria andina, aparte de traer de manera innovadora recursos musicales para la representación sonora de esta.

El análisis armónico - melódico y mimético de la obra me ayudo a entender cada sección y representación de esta, y la importancia de la representación de los elementos indígenas marcados, como el zapateo, el llamado y las finalizaciones dentro de la obra.

Se trata de una obra melódica en puntos exactos como del compás 12-16 y del compás 47- 54 en donde la melodía cantada esta exhibida de manera evidente, el resto de la obra trae una melodía implícita en la conducción de las voces dentro de la armonía y lo más importante es el destaque rítmico característico, en el piano lográndolo con toque percusivo. La adaptación en cuanto a concepción de la obra fue tomada del documento de audio

disponible la grabación hecha por Alfredo Domínguez, y la partitura escrita (Anexo) transcripción de Fernando Arduz.

El siglo XX y XXI a mi parecer libera a las personas a la experimentación, una concepción que en mi pensamiento es un tanto natural especialmente dentro de la música, dentro de la obra *Feria* a través de un efecto sonoro Alfredo Domínguez logra imitar el sonido de algún tipo de tambor o wankara andina.

Llevé un proceso de experimentación en la búsqueda de un sonido con el que me sienta cerca o cómoda del sonido original o que imita la guitarra, primero elegí el rango de notas que alcanzaría alterar, segundo; los objetos que irían dentro del piano sobre las cuerdas que causarían la alteración del sonido, entre búsqueda y búsqueda elegí atender entre la primera octava entre el re0 y re1 del piano, y alterar solo la parte que originalmente en la guitarra se da la utilización de la madera y la parte percusiva de la misma, esta parte comprende del compás 44-61.

Ilustración 5 - Objetos dentro del piano



Los elementos que experimenté en esta sección fueron: un borrador, una almohadilla con base de madera, un estuche de sombras de plástico rectangular, una piedra, papel, una libreta entre otros, el objeto a usar no debería ser demasiado pesado ya que se perdía la claridad de entonación de las notas, ni demasiado liviano ya que el sonido no se alteraba mucho.

Opte por la utilización de dos elementos rectangulares la caja de sombras plástica y el borrador de pizarra con base de madera, en la parte más grave iría este, seguido de la caja de plástico, el resultado fue interesante ya que la alteración del re1 me permitía realizar con facilidad la parte del compás 47-54, y la almohadilla de madera en el re0 que también alcanzaba el primer sol del piano me permitía un color menos definido en cuanto a nota, y un sonido del martillo contra la madera, que en la guitarra es realizado en la tapa de la madera.

Los objetos no se encuentran dentro durante toda la obra ya que la vibración afecta cuando se incrementa la dinámica incluyéndose también en la obra, aproveché el compás 44 en donde la frase tiene un calderón, para que el intérprete introduzca y acomode los objetos en el piano de manera sutil y luego seguir con la interpretación, de igual manera esta al llegar al compás 61 debe ser retirada la pieza de plástico, esto provoca alteración de tiempo en cuanto a la obra original, sin embargo, el resultado sonoro es el que se buscaba.

Finalizando la obra la alteración por el objeto de madera aun presente en el piano es mínima, esto permite la finalización clara melódico-armónica de la obra, respetando los colores y texturas de cada sección y aprovechando los recursos sonoros del piano es que conseguí adaptar la obra de una manera en la que la idea original no fue alterada.

Después de estudiar la pieza y realizar la propuesta, en la parte técnica pianística orientada por Beatriz Moreira y Marcelo Correa fueron discutidas las características de tipos de toques, acentuación de frases, utilización del pedal, elección de texturas y dinámicas, y realización práctica, cómoda y técnica de los ornamentos rápidos que caracterizaban la obra, y también fue pensado el recurso temporal de sonido que tiene el piano en diferencia a duración de sonidos con la guitarra, lo cual me llevó a alterar finales con un poco más de duración o realizar la introducción de una manera imponente y sonora.

La realización de las dos obras compuestas por Luzmila Carpio fue encarada dentro del entendimiento y la realización de la música en comunidad, la elección de los instrumentos fue realizada en base a la interpretación en el Centro cultural Kitchner en Buenos Aires- Argentina en 2017, la conformación instrumental es piano, bajo, batería-percusión, charango, guitarra y voz.

Una de las experiencias dentro del entendimiento personal de las piezas fue haber estudiado para cantar en quechua en la materia de canto suplementar bajo la orientación de la Prof. Jeanne Rocha, y alcanzar el registro vocal de Luzmila, el entendimiento de la voz nasal y la importancia de la letra y la musicalidad en las palabras escogidas por la compositora.

Sin embargo, lo más significativo fue haber entendido la interpretación desde distintas maneras, la manera conceptual, de buscar sonidos que representen al agua, a la lluvia, al canto de un pájaro, para lo importante que es la transmisión del mensaje, la importancia de la lengua, el runasimi en la explicación de los mensajes, la funcionalidad de la música como un elemento que nos permite estar en contacto con la naturaleza, o las mismas personas a través de la música.

La concepción de la música como funcionalidad tuvo que ser absorbida y comprendida por mi para trabajar eso con el grupo con el que interpretamos las músicas, donde se encuentran músicos de distintas vertientes musicales.

Para la facilidad, y practicidad de armar las dos piezas realice la transcripción básica de las mismas (Anexo), facilitando así el armar las piezas en grupo, sin embargo, la concepción y construcción del mensaje fue en conjunto.

Uno de los beneficios de haber realizado este trabajo estando lejos de las fuentes sonoras (Bolivia) es haber contado con el conocimiento instrumental del charanguista Álvaro Guillermo Delgado procedente de La Paz con base de estudio en folclore y tradición de ritmos bolivianos, y las progresiones armónicas, para las transcripciones básicas. El haber compartido con él me aclaró las dudas en cuanto a la armonía, alturas, entradas, respiraciones y estructura de la música, la figura y los diferentes charangos para conseguir sonidos más tradicionales o refinados.

En los encuentros la importancia técnica de la obra, de lo fácil o difícil pasó a estar en segundo plano, en donde la concepción de la música y la transmisión era lo más importante, los arreglos de las dos piezas se hicieron en conjunto en donde los instrumentos al igual que en la presentación hecha por Luzmila Carpio no obedecía al acompañamiento del canto por la banda, sino a que todos juntos decíamos lo mismo a través de las frases y motivos de cada pieza, fue importante el detenimiento en la asimilación rítmica, y el entendimiento cíclico y repetitivo de las frases.

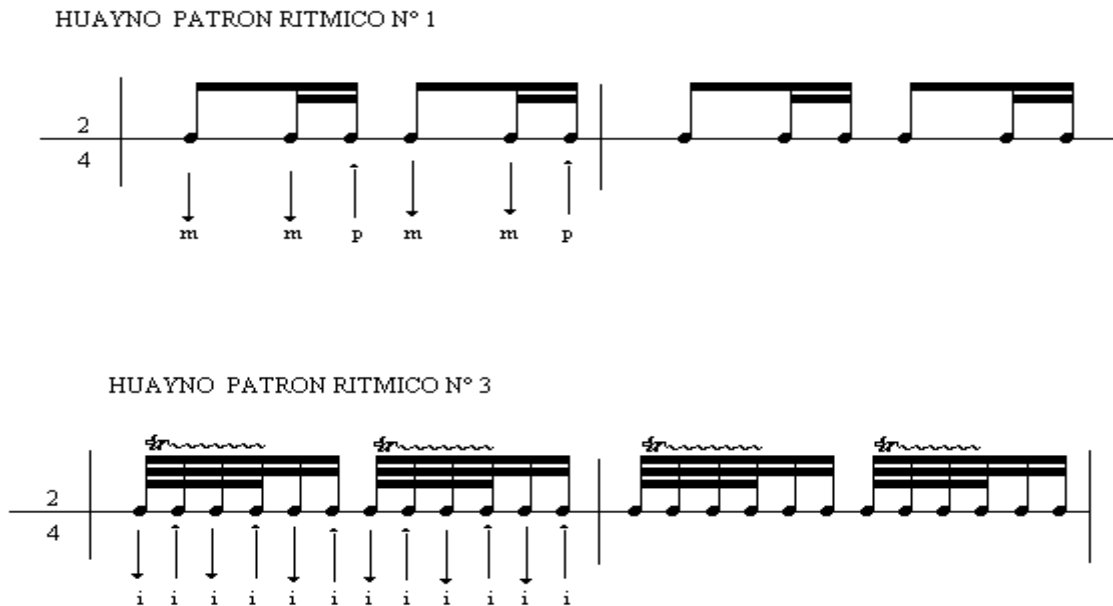
El escucharse mutuamente y las entradas de cada instrumento invitan a dar un mensaje juntos, cuando uno se detiene y está en silencio el otro sigue, y cada instrumento es invitado a conectarse a través de la melodía con la naturaleza, este tipo de concepción fue llevada a cabo con la pieza *Chillchi Parita*.

En la cual el motivo nos permitió primero a presentarlo solo o con acompañamiento rítmico, también con ritmo acompañado de trote y de huayno, terminando el arreglo con todos cantando y acompañando con rítmica de huayno. **Fig.8**

En la segunda pieza en la cual la intervención de la persona que le deja un mensaje al pájaro se hace presente, es decir, yo le canto, o hablo con este pajarito para que el le pida a la Pachamama que llueva también se percibe en la diferente asimilación de estudio de la pieza, una pieza con ritmo tradicional, en modo pentatónico menor (con inflexiones) de constructo donde las armonías que guía la melodía, en ritmo principalmente de huayno. **Fig.8**

Esta pieza comienza con el llamado del charango, y el canto de los pájaros con un instrumento de un pajarito de agua el cual imita al canto de un pajarito, introduciendo a la música, que consta de dos partes repetitivas, en donde el repique del charango y el uso del charango en afinación tradicional nos permitió conseguir otro color.

La melodía es ejecutada implicada en la armonía, sin embargo, se puede llevar a cabo una variación de este al momento de repetir la música, para la inclusión del público en la pieza tuvimos una sección solo de palmas en ritmo de huayno para volver con más fuerza en la última vuelta.

Figura 8 - Patrón Rítmico, Patrón Con Repique

Fuente: Padrones rítmicos para charango, Héctor Soto, 2009

En esta pieza de la misma manera, se trata de imitar, acompañar y decir el mensaje todos mientras estamos tocando, pidiendo y agradeciendo por un elemento importante como el agua.

5. CONSIDERACIONES FINALES

El siguiente trabajo cumplió cinco fases:

- 1.- La elección de la fundamentación teórica de la investigación basada en la decolonialidad y el pensamiento latinoamericanista.
- 2.- La elección de las obras a través de la representatividad de los compositores elegidos, el entendimiento conceptual dentro de la inmersión en el contexto histórico y social de la obra y los compositores.
- 3.- El análisis de las obras a través del análisis musical armónico- melódico, pero también la aplicación del análisis mimético, y análisis de interpretación musical.
- 4.- La experimentación de la adaptación de la obra *Feria* al piano, y la concepción de la música en comunidad en la música instrumental en la música de Luzmila Carpio.
- 5.- Presentación de las obras en el concierto final.

La presente investigación y experimentación trata de traer a la reflexión la concepción de la interpretación de la música indígena en el piano, buscando realzar el concepto de la línea del pensamiento decolonial en la música al momento de la interpretación.

América Latina tiene la oportunidad de ahora poner las manos y de escribir la historia a través de América Latina y por latinoamericanos, esto nos permite desarrollar un pensamiento crítico sobre el territorio al que pertenecemos, y nuestra cultura, la historia y la realidad deben ser aceptadas y tomadas en cuenta al momento de seguir un camino.

Juan Pablo Gonzales en su libro *Pensar la música desde América Latina* (2013) realiza un comentario sobre el análisis de la música, y este va en camino a que depende mucho de la visión y el análisis que aplicamos a la música latinoamericana podemos descolonizarla o terminar colonizándola más.

Es por eso por lo que la comprensión histórica, política, y sobre todo abrir la mente para dejar de lado pensamiento eurocentrista, presente fuertemente en el estudio académico de la música, nos darán caminos alternativos a la comprensión y estudio de esta.

El músico no solo debe hacer música, para si mismo, o para las grandes masas, es decir, no es que esto sea una imposición, pero en opinión propia este siempre debe tratar de analizar críticamente lo que ejecuta, lo que esto representa, para no terminar sacando de contexto o función los distintos estilos musicales, comprender con el mismo respeto el surgimiento y la resistencia de supervivencia de las distintas culturas, que la conservación de escuelas y cánones musicales.

Hacer un recorrido por el trabajo del *giro decolonial* latinoamericano y ver que se unen año a año más pensadores, interesados por la temática nos hace reconocer que el camino desde el siglo XX para América Latina está mucho más fuerte en contra de la desconstrucción eurocentrista y decolonial del pensamiento, y poco a poco debe ser incluido en nuestro modo de actuar.

En la realización de este trabajo como pianista fue un desafío desde el principio, y un vasto aprendizaje sobre la música a ejecutar, en este caso la Aymara y la quechua, entender sobre la cosmovisión andina y el concepto de música para nuestros pueblos, no solo se aplica al repertorio de estos, sino al entender la música no solamente como un acto individual y elevado, sino como la música y su función.

No descolonizamos el instrumento ni negamos su procedencia, sin embargo, la descolonización debe ser pensada a partir de la educación del saber, es decir, el pensamiento decolonial como parte del desarrollo de las personas y su historia, en el aprendizaje del ser Latinoamericano.

Utilizar la música indígena como un elemento exótico, tiene que traer a la reflexión el desconocimiento que cada uno tiene en falta como parte de la historia de cada ciudadano dentro de un territorio, en el sentido discriminativo y peyorativo de la utilización de lo indígena.

Cualquier acto y expresión artística merece el respeto y conocimiento de su procedencia para no caer en expresiones vacías de lo simple, o lo elaborado, es decir, a veces pueden necesitarse dos acordes y una comunidad, o mil acordes y una solo persona,

para distintos tipos de música, pero la idea de lo simple no debe ser algo malo, ya que no cumple el mismo rol dentro del contexto para el cual fue creada la música.

El hecho de desligarnos del pensamiento eurocentrista dentro de la música, espero que nos traiga un acercamiento de las distintas clases y formas de hacer música en la academia, a través de la cultura compartida de cada pueblo, es decir, que, en vez de comenzar el estudio de piano con obras de Bach, este sea puesto y desarrollado con el mismo énfasis en música de la cultura del cual proviene el estudiante para que la práctica musical sea más importante que la escuela y su conservación.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ACOSTA, L. *Música y Descolonización*. [S.l.]: Editorial Arte y Literatura, 1982.

AHARONIAN, C. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 00000, v. 15, n. 2, p. 189, 1994.

ALANDIA, M. N.; PARRADO, J. M. *Modesta C. Sanjinés Uriarte: Música Boliviana en Partitura*. 1. ed. La Paz: Espacio Simón I. Patiño, 2015. Accedido en: 8 jul. 2018. (, 1).

ALFREDO DOMINGUEZ. *Alfredo Dominguez - Feria*. . [S.l: s.n.]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=IHGPaKvPI8I&t=23s>>. Accedido en: 6 feb. 2018. [S.d.]

ANDRADE, T. D. S. EL PIANO EN LA HISTORIA DE LA MUSICA. *UNIVERSIDAD DE OVIEDO*, 00000, p. 33, 1946.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 00000, p. 89–117, 2013.

BERNAL, B. M. *La espiritualidad en los sicuris de Italaque*. Periódico. Disponible en: <<http://www.paginasiete.bo/opinion/2015/2/23/espiritualidad-sicuris-italaque-48070.html>>. Accedido en: 8 jul. 2018.

Biblioteca de la Vicepresidencia. Disponible en: <http://bibliotecayarchivo.vicepresidencia.gob.bo/opac_web/?view=details&search=k8/O&ind=modesta%20sanjin&page=1>. Accedido en: 8 jul. 2018.

CÁMARA, E. DE L. El folklore en la música para piano de Alberto Williams y Julián Aguirre. *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, 00000, n. 6, p. 117–160, 2006.

CANAL ENCUESTRO. *En concierto. Música en el CCK: Luzmila Carpio (capítulo completo)* - Canal Encuentro -. . [S.l: s.n.]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iesAhFEoG_g&t=1656s>. Accedido en: 8 jul. 2018. , 30 jun. 2017

CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, D.C: Siglo del Hombre Editores: Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007. (Biblioteca universitaria).

CAVOUR, E. A. *El charango*. [S.l.]: Producciones Lima, 2008. v. 4.

CHANG-RODRÍGUEZ, E. José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo. *América sin nombre*, 00040, dic. 2009. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10045/13375>>.

CIVALLERO, E. Sikuri de Italaque. *Tierra de Vientos*, 00000, v. 09, n. marzo-abril, p. 7, 2010.

COPA, M. V. P. Fausto Reinaga: Pensamiento y Liberación India Aymara quechua en los Andes. *Revista Direito e Práxis*, 00000, v. 8, n. 4, p. 3255–3266, 2017.

CRESPIAL. “*El canto de la mujeres de puna - Potosí*” (Bolivia). . [S.l: s.n.]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=IHGPaKvPI8I&t=23s>>. Accedido en: 8 jul. 2018b. , [S.d.]

CRESPIAL. *Ensayo sobre la música aymara de Bolivia*. . [S.l.]: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina. Disponible en: <http://nuevoportal2.crespial.org/wp-content/uploads/2016/10/Ensayo-musica-aymara-Bolivia.pdf>.
Accedido en: 7 jul. 2018a, 2012

CUSICANQUI, S. R.; MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (Org.). *Principio Potosí reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

DAZA, I.; GIOVANNI, W. El aporte pedagógico del Movimiento Katarista: El horizonte histórico de una educación propia y comunitaria (1970-1980). *Revista Integra Educativa*, 00000, v. 8, n. 1, p. 79–101, 2015.

EID, F. C. *MÚSICA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA: O CASO DE AGUSTÍN BARRIOS “MANGORÉ”*. 2012. 133 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2012. Disponible en: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91611/eid_fc_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
Accedido en: 8 jul. 2018.

EID, F. C. [UNESP. Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios Mangoré. *Aleph*, 00002, p. 133, 27 jun. 2012.

EMMERSON, S. The Relation of Language to Materials. In: EMMERSON, S. (Org.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Palgrave Macmillan UK, 1986. p. 17–39. Disponible en: https://doi.org/10.1007/978-1-349-18492-7_3.

FAVRE, H. Capítulo V. DEL INDIGENISMO AL INDIANISMO. *El Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 126–147. Disponible en: http://historia.ihnca.edu.ni/ccss/dmdocuments/Bibliografia/CCSS2009/Tema2/Del_indigenismo_al_%20indianismo.pdf.

FREITAS, M. L. A. DE. Cultura política indígena na Bolívia: o tupakatarismo revolucionário da ofensiva roja de ayllus tupakataristas (1988-1991). *Universidade do Estado de Santa Catarina*, 00002, p. 158, 28 fev. 2014.

FREITAS, S. DE. Notas introdutórias às ideias de Jan LaRue -Análisis del estilo musical. *Material didático da disciplina Análise Musical*, 00002, v. 1, 2002.

GIRAUDO, L. *¿Qué/quién hay detrás de un nombre? Indigenismo e indigenistas*. Diario Digital. Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/lacuadraturadelcirculo/Quequien-detras-nombre_6_610748921.html.
Accedido en: 28 jun. 2018.

GÓMEZ, P. P. M.; MIGNOLO, W. Estéticas decoloniales. sentir. pensar Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca. GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales [recurso electrónico]/Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo*. -Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 00005, p. 8–25, 2012.

GONZÁLEZ, J. P. *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes: Problemas e Interrogantes*. [S.l.]: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. Disponible en: <https://books.google.com.br/books?id=OI0BCgAAQBAJ>.

HALAS, O. De la necesidad de optar por la músico-sociología como instrumento de comprensión musical. *Revista Ciencia y Cultura*, 00000, n. 11, p. 75–76, 2002.

HOBSBAWM, E. J.; SANTARRITA, M. *Era dos extremos: o breve século XX; 1914 - 1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INFORME DEL CONSEJO DE DERECHOS. Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas. *Revista de Paz y Conflictos*, 00000, n. 3, p. 171–181, 2007.

LANGEVIN, D. L. *Los inicios de la radio en Bolivia, 1927-1935, un nuevo medio de comunicación en la guerra del Chaco*. 2008. 12 f. Tesis de maestría en Estudios Americanos. – Rennes: Universidad de Rennes 2-Haute Bretagne, 2008.

MAMANI, E. B. *DICCIONARIO CULTURAL BOLIVIANO: DELFIN SEJAS ZURITA*. *DICCIONARIO CULTURAL BOLIVIANO*. [S.l.: s.n.]. Disponible en: <<https://elias-blanco.blogspot.com/2012/03/delfin-sejas-zurita.html>>. Accedido en: 8 jul. 2018. , 14 mar. 2012

MAMANI, M. El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota. *Revista musical chilena*, 00002, v. 56, p. 45–62, 2002.

MANSILLA, H. C. F. La Revolución Nacional de 1952 en Bolivia: un Balance Crítico. *Temas Sociales*, 00002, p. 101–113, 2003.

MIGNOLO, W. D. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. [S.l.]: Ediciones Akal, 2003. v. 18.

MIRANDA, R.; TELLO, A. *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. La música en Latinoamérica*. [S.l.]: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico Diplomático, 2011.

MIRANDA, Vannia Pinaya. Freddy Mendizábal: Su formación y estilo peculiar en el piano. *La Patria en Línea*, 00000, Oruro, Bolivia, 4 jun. 2016. Revista Tu Espacio. Disponible en: <<https://lapatriaenlinea.com/?nota=258231>>. Accedido en: 8 jul. 2018.

Miranda y Tello - 2011 - *La búsqueda perpetua lo propio y lo universal* [S.l.: s.n.]. , [S.d.] Música e Identidad en el Norte de Potosí. *I.B.C*, 00000, p. 15, 1989. *num07_cap_01.pdf*. . [S.l.: s.n.]. Disponible en: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/07/num07_cap_01.pdf>. Accedido en: 8 jul. 2018. , [S.d.]

PARASKEVAÍDIS, G. Las venas sonoras de la otra América. In: LA OTRA AMÉRICA, 4 abr. 2009, Leipzig, Alemania. *Anais...* Leipzig, Alemania: [s.n.], 4 abr. 2009. p. 16.

PATRICIA SAN MARTÍN GONZÁLEZ. La filosofía de la liberación de Enrique Dussel. Una aproximación a partir de la formulación de la analéctica. *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, 00004, v. 16, n. 2, p. 8, diciembre 2014.

PÉREZ, J. DE A.; GILI, F. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista musical chilena*, 00009, v. 67, n. 219, p. 42–80, Jan. 2013.

PINEDA, R. El Congreso Indigenista de Pátzcuaro, 1940, una nueva apertura en la política indigenista de las Américas. *Bitácoras de Antropología e Historia de la Antropología en América Latina*, 00010, p. 10–28, 2012.

PINTO, T. R. G. *Espanholismo e indigenismo nas Cuecas e Kaluyos do compositor boliviano Simeón Roncal (1870-1953)*. 2005. 100 f. Disertación – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 2005. Disponible en: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5854>>. Accedido en: 28 jun. 2018.

PLAZA, G. *Luzmila Carpio, la chamana que canta con los pájaros*. Periódico digital. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/2025183-luzmila-carpio-la-chamana-que-canta-con-los-pajaros>>. Accedido en: 8 jul. 2018.

QUIJANO, A. Colonialidad do poder, eurocentrismo e América Latina. *Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur-Sur, CLACSO, 00002, p. 27, set. 2005.

QUIJANO, A. EL FANTASMA DEL DESARROLLO EN AMÉRICA LATINA. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 00224, v. 6, n. 2, p. 73–90, 2000.

QUISPE, W. M. AYMARA: CULTURA Y TRADICION DE UN PUEBLO MILENARIO. *Universidad de Tarapacá*, 00000, p. 61, 2014.

QUIVIO, A. H. *Historia del los pueblos indígenas en América Latina timeline*. Disponible en: <<https://www.timetoast.com/timelines/yo-naci-05dfc207-5166-460b-8fd1-aaac83502325>>. Accedido en: 8 jul. 2018.

REINAGA, F.; VALCÁRCEL, L. E. *La revolución india*. 4ta edición ed. La Paz, Bolivia: Ediciones PIB (Partido Indio de Bolivia), 2010.

ROJAS, Rosa. Proclama Evo Morales la refundación de Bolivia como Estado plurinacional. *La Jornada*, 00000, MÉXICO, DISTRITO FEDERAL, 8 fev. 2009. Mundo, p. 22.

ROJAS-SOTELO, M. *DECOLONIAL AESTHETICS* por Walter Mignolo. . [S.l.]: Youtube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=znaaLQZOb0g>>. Accedido en: 8 jul. 2018. , 2010

ROSALES, G. C. Autonomía indígena en Bolivia: mecanismo de articulación y dispositivo de complejidad social. *Sociológica (México)*, 00002, v. 30, p. 143–179, 2015.

ROSSELLS, B. La música indígena en la novela Juan de la Rosa. Entre la historia y la literatura. *Estudios Bolivianos*, 00000, p. 83–105, 2015.

ROSSO, C. O. Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. *Revista Ciencia y Cultura*, 00000, p. 153–173, 2010.

SANDOVAL, G. E. M. El vals en Centroamérica. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, 00002, v. 8, n. 14, 2007.

SCHAVELZON, S. *El nacimiento del Estado plurinacional de Bolivia: etnografía de una Asamblea Constituyente*. Primera edición ed. La Paz, Bolivia: Plural Editores, 2012.

SCHWARTZBERG, E. A. *El Musico Deshonesto*. [S.l.]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

SIGL, E.; SALAZAR, D. M. *No se baila así no más...* La Paz, Bolivia: Sigl & Mendoza, 2012. v. Tomo.

SOFÍA, P. La descolonización cultural de América Latina. *Universidad Católica Cecilio Acosta*, El nombre secreto. 00001, p. 64–65, 2013.

SORUCO, Jorge. Luzmila Carpio: ‘Si olvidamos la lengua originaria, también olvidamos el pensamiento’. *La Razón (Edición Impresa)*, 00000, La Paz, Bolivia, 10 ene. 2016. La Revista Disponible en: <http://www.la-razon.com/la_revista/Luzmila-Carpio-olvidamos-origina-ria-pensamiento_0_2414758566.html>. Accedido en: 7 jul. 2018.

SOUX, M. E. Música indígena y mestiza en la ilustración y la crónica: La Paz, siglo XIX. *Revista Ciencia y Cultura*, 00001, n. 11, p. 110–122, 2002.

SUÁREZ, R. M. El indigenismo político en América Latina. *Revista de Estudios Políticos*, 00051, n. 123, p. 129–174, 2004.

TICONA, E. A. La Revolución Boliviana de 1952 y los pueblos indígenas. *Temas Sociales*, 00005, p. 8, 2004.

VEGA, H. P. *Luzmila Carpio en el escenario mundial. Diálogos Civilizatorios Transmodernidad e Interculturalidad*. La Paz, Bolivia: Quatro Hermanos, 2017.

VIÑUELA, L. S. La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, 00015, v. 7, p. 11–31, 2003.

ZENTENO, H. B. Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino. *Punto Cero. Universidad Católica Boliviana*, 00014, v. 14, n. 18, p. 83–89, 2009.

Discos ,Shows y Partituras.

ARDUZ, Fernando, Transcripción de la música de Alfredo Domínguez para Guitarra, 1958. Libro de partituras.

CABA, Eduardo, *Aires indios (de Bolivia) : para piano* . Buenos Aires: Ricordi Americana. , 1943

FRANCO, Ruddy. El piano de los andes, 9 de marzo, teatro municipal “Alberto Saavedra Pérez”, La Paz- Bolivia , 2018

FRANCO, Ruddy. Disco, PACHAQAMAQ, 2010 La Paz- Bolivia.

7. ANEXOS

ANEXO A – Partitura de *Feria* transcripción de Fernando Arduz

ANEXO B – Partitura de *Feria* adaptación para piano.

ANEXO C – Partitura de *Chillchi Parita* transcripción básica guía.

ANEXO D – Partitura de *Chuwa Yaku Kawsaypuni* transcripción básica guía.

ANEXO E – Grabacion *Feria*.2018, UNILA

A partir del minuto 55:40

ANEXO F – Grabación de *Chillchi Parita* . Recital final Melanie Lagos, 2018, UNILA. Mm.

ANEXO G – Grabación de *Chuwa Yaku Kawsaypuni*. Recital final Melanie Lagos, 2018, UNILA

FERIA



Affredo Domínguez

Notación y Revisión: F. Arduz

6ª en Re

Andante

Allegro

arm 12

1ª vez

CII CIII

gliss.

p i a m p i a m p i simile

4 3 2 1 0

30

35

40

Meno

rit.

1 pami

5 6

Tabalet

CV

47

4 3 1 3 4 2 3 4

Tabalet

CV

52

2 4 3 4 2 3

pami

Percusión

6

6

MI MI

Ap. GN Ap. GN Ap. GN GN GN

GN

Tabalet

3

[illegible][illegible]

Feria

adaptacion para piano

Alfredo dominguez

Measures 1-6 of the piece. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. Measure 3 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 6 ends with a repeat sign.

Measures 7-11. Measure 7 starts with a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 11 contains a whole note in the right hand with the instruction "pulsar re" above it, and a whole rest in the left hand with the instruction "Silently note" below it.

Measures 12-16. Measure 12 starts with a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 16 ends with a first ending bracket labeled "1." leading to a repeat sign.

Measures 17-21. Measure 17 starts with a second ending bracket labeled "2." leading to a repeat sign. Measure 21 features a sharp sign (#) above a chord in the right hand.

Measures 22-26. Measures 22-26 consist of a continuous sequence of chords in both hands, with accents (>) placed above several of the notes.

25

29

32

35

40

inserir objeto de plastico y madera
entre el re0 y re1 para conseguir sonido percusivo.

44

Canto brillante

47

51

52

percusion en la madera del piano

57

58

61

62

66

67

69

70

73

75

rit...

Musical score for measures 75-78. The piece is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. Measures 75 and 76 are in 2/4 time, featuring chords in the right hand and single notes in the left hand. At measure 77, the time signature changes to 3/4. Measures 77 and 78 contain triplets in both hands, indicated by a '3' and a bracket over each triplet.

79

Musical score for measures 79-82. The piece continues in B-flat major and 2/4 time. Measures 79 and 80 feature chords in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. Measure 81 has a half-note chord in the right hand and a half-note in the left hand. Measure 82 is the final measure, showing a final chord in the right hand and a final note in the left hand, followed by a double bar line.

Ch'illchi Parita

Musica del corto animado Abuela grillo

Luzmila Carpio

6 11

Letra en quechua

Ch'illchi, ch'illchi paritay
Ch'illchimullaypuni, ch'illchi paritay
Ch'illchi, ch'illchi paritay
Ch'illchimullaypuni, ch'illchi paritay

Ch'illchillay, ch'illchillay
Ch'uya, ch'uya, ch'uya, ch'uya paritay
Ch'illchimuy, ch'illchimuy
Ch'uwa, ch'uwa, ch'uwa, ch'uwa yakitu

Ch'illchi, ch'illchi paritay
Ch'illchimullaypuni, ch'illchi paritay
Ch'illchi, ch'illchi paritay
Ch'illchimullaypuni, ch'illchi paritay

Ch'illchillay, ch'illchillay
Ch'uya, ch'uya, ch'uya, ch'uya paritay
Ch'illchimuy, ch'illchimuy
Ch'uwa, ch'uwa, ch'uwa, ch'uwa yakitu

Traduccion:

Suave, suave, lluevecita
Siempre llueveme, suave lluevecita
Suave, suave, lluevecita Siempre llueveme,
suave lluevecita Sigue lloviendo,
sigue lloviendo (se lo está pidiendo a la lluvia)
Pura, pura, pura, lluevecita
Llueveme, llueveme!
Pura, pura, agüita.

Chu'wa yaku kawsaypuni

(El agua cristalina es vida)

Luzmila Carpio



ANEXO E – Grabacion Feria.2018, UNILA

https://www.youtube.com/watch?v=sfmLSPpV_RI

ANEXO F – Grabación de Chillchi Parita . Recital final Melanie Lagos, 2018, UNILA. Mm.

ANEXO G – Grabación de Chuwa Yaku Kawsaypuni. Recital final Melanie Lagos, 2018, UNILA

<https://youtu.be/ZNx4xcL44rA?t=55m40s>